Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/delallemagne02stae

DE

L'ALLEMAGNE.

IMPRIMERIE DE CABUCHET, A BESANÇON.

DE L'ALLEMAGNE,

PAR MADAME

DE STAËL-HOLSTEIN.

CINQUIÈME ÉDITION,

ORNÉE DU PORTRAIT DE L'AUTEUR.

TOME SECOND.

PARIS,

H. NICOLLE, A LA LIBRAIRIE STÉRÉOTYPE,
rue de Seine, n.° 12.

M. DCCC. XIX.

SUITE

DE LA SECONDE PARTIE.

LA LITTÉRATURE ET LES ARTS.

CHAPITRE X.

De la poésie.

Ce qui est vraiment divin dans le cœur de l'homme ne peut être défini ; s'il y a des mots pour quelques traits, il n'y en a point pour exprimer l'ensemble, et surtout le mystère de la véritable beauté dans tous les genres. Il est facile de dire ce qui n'est pas de la poésie ; mais si l'on veut comprendre ce qu'elle est, il faut appeler à son secours les impressions qu'excitent une

belle contrée, une musique harmonieuse, le regard d'un objet chéri, et par-dessus tout un sentiment religieux qui nous fait éprouver en nous-mêmes la présence de la Divinité. La poésie est le langage naturel à tous les cultes. La Bible est pleine de poésie. Homère est plein de religion; ce n'est pas qu'il y ait des fictions dans la Bible, ni des dogmes dans Homère; mais l'enthousiasme rassemble dans un même foyer des sentimens divers, l'enthousiasme est l'encens de la terre vers le Ciel, il les réunit l'un à l'autre.

Le don de révéler par la parole ce qu'on ressent au fond du cœur est très-rare; il y a pourtant de la poésie dans tous les êtres capables d'affections vives et profondes; l'expression manque à ceux qui ne sont pas exercés à la trouver. Le poëte ne fait, pour ainsi dire, que dégager le sentiment prisonnier au fond de l'âme; le génie poétique est une disposition intérieure de la même nature que celle qui rend capable d'un généreux sacrifice; c'est rêver l'héroïsme que composer une belle ode. Si le talent n'était pas mobile, il inspirerait aussi souvent les belles actions que les touchantes paroles; car elles partent toutes

également de la conscience du beau, qui se fait sentir en nous-mêmes.

Un homme d'esprit supérieur disait *que la prose était factice, et la poésie naturelle :* en effet, les nations peu civilisées commencent toujours par la poésie, et dès qu'une passion forte agite l'âme, les hommes les plus vulgaires se servent, à leur insu, d'images et de métaphores; ils appellent à leur secours la nature extérieure pour exprimer ce qui se passe en eux d'inexprimable. Les gens du peuple sont beaucoup plus près d'être poëtes que les hommes de bonne compagnie, car la convenance et le persiflage ne sont propres qu'à servir de bornes, ils ne peuvent rien inspirer.

Il y a lutte interminable dans ce monde entre la poésie et la prose, et la plaisanterie doit toujours se mettre du côté de la prose; car c'est rabattre que plaisanter. L'esprit de société est cependant très-favorable à la poésie de la grâce et de la gaîté dont l'Arioste, La Fontaine, Voltaire, sont les plus brillans modèles. La poésie dramatique est admirable dans nos premiers écrivains; la poésie descriptive, et surtout la poésie didactique a été portée

chez les Français à un très-haut degré de perfection ; mais ils ne paraît pas qu'ils soient appelés jusqu'à présent à se distinguer dans la poésie lyrique ou épique, telle que les anciens et les étrangers la conçoivent.

La poésie lyrique s'exprime au nom de l'auteur même ; ce n'est plus dans un personnage qu'il se transporte, c'est en lui-même qu'il trouve les divers mouvemens dont il est animé : J. B. Rousseau dans ses odes religieuses, Racine dans Athalie, se sont montrés poëtes lyriques ; ils étaient nourris des psaumes et pénétrés d'une foi vive ; néanmoins les difficultés de la langue et de la versification française s'opposent presque toujours à l'abandon de l'enthousiasme. On peut citer des strophes admirables dans quelques-unes de nos odes ; mais y en a-t-il une entière dans laquelle le dieu n'ait point abandonné le poëte ? De beau vers ne sont pas de la poésie ; l'inspiration dans les arts est une source inépuisable qui vivifie depuis la première parole jusqu'à la dernière : amour, patrie, croyance, tout doit être divinisé dans l'ode, c'est l'apothéose du sentiment : il faut, pour concevoir la vraie grandeur de la poésie lyrique, errer par la rêverie

dans les régions éthérées, oublier le bruit de la terre en écoutant l'harmonie céleste, et considérer l'univers entier comme un symbole des émotions de l'âme.

L'énigme de la destinée humaine n'est de rien pour la plupart des hommes; le poëte l'a toujours présente à l'imagination. L'idée de la mort, qui décourage les esprits vulgaires, rend le génie plus audacieux, et le mélange des beautés de la nature et des terreurs de la destruction excite je ne sais quel délire de bonheur et d'effroi, sans lequel l'on ne peut ni comprendre ni décrire le spectacle de ce monde. La poésie lyrique ne raconte rien, ne s'astreint en rien à la succession des temps, ni aux limites des lieux; elle plane sur les pays et sur les siècles; elle donne de la durée à ce moment sublime pendant lequel l'homme s'élève au-dessus des peines et des plaisirs de la vie. Il se sent au milieu des merveilles du monde comme un être à la fois créateur et créé, qui doit mourir et qui ne peut cesser d'être, et dont le cœur tremblant et fort en même temps s'enorgueillit en lui-même et se prosterne devant Dieu.

Les Allemands réunissant tout à la fois,

ce qui est très-rare, l'imagination et le recueillement contemplatif, sont plus capables que la plupart des autres nations de la poésie lyrique. Les modernes ne peuvent se passer d'une certaine profondeur d'idées dont une religion spiritualiste leur a donné l'habitude; et si cependant cette profondeur n'était point revêtue d'images, ce ne serait pas de la poésie : il faut donc que la nature grandisse aux yeux de l'homme pour qu'il puisse s'en servir comme de l'emblème de ses pensées. Les bosquets, les fleurs et les ruisseaux suffisaient aux poëtes du paganisme; la solitude des forêts, l'Océan sans bornes, le ciel étoilé peuvent à peine exprimer l'éternel et l'infini dont l'âme des chrétiens est remplie.

Les Allemands n'ont pas plus que nous de poëme épique; cette admirable composition ne paraît pas accordée aux modernes, et peut-être n'y a-t-il que l'Iliade qui réponde entièrement à l'idée qu'on se fait de ce genre d'ouvrage : il faut pour le poëme épique un concours singulier de circonstances qui ne s'est rencontré que chez les Grecs, l'imagination des temps héroïques et la perfection du langage des

temps civilisés. Dans le moyen âge, l'imagination était forte, mais le langage imparfait; de nos jours, le langage est pur, mais l'imagination est en défaut. Les Allemands ont beaucoup d'audace dans les idées et dans le style, et peu d'invention dans le fond du sujet; leurs essais épiques se rapprochent presque toujours du genre lyrique. Ceux des Français rentrent plutôt dans le genre dramatique, et l'on y trouve plus d'intérêt que de grandeur. Quand il s'agit de plaire au théâtre, l'art de se circonscrire dans un cadre donné, de deviner le goût des spectateurs et de s'y plier avec adresse, fait une partie du succès, tandis que rien ne doit tenir aux circonstances extérieures et passagères dans la composition d'un poëme épique. Il exige des beautés absolues, des beautés qui frappent le lecteur solitaire, lorsque ses sentimens sont plus naturels et son imagination plus hardie. Celui qui voudrait trop hasarder dans un poëme épique, pourrait bien encourir le blâme sévère du bon goût français; mais celui qui ne hasarderait rien, n'en serait pas moins dédaigné.

Boileau, tout en perfectionnant le goût et la langue, a donné à l'esprit français,

l'on ne saurait le nier, une disposition très-défavorabe à la poésie. Il n'a parlé que de ce qu'il fallait éviter, il n'a insisté que sur des préceptes de raison et de sagesse qui ont introduit dans la littérature une sorte de pédanterie très-nuisible au sublime élan des arts. Nous avons en français des chefs-d'œuvre de versification ; mais comment peut-on appeler la versification de la poésie! Traduire en vers ce qui était fait pour rester en prose, exprimer en dix syllabes, comme Pope, les jeux de cartes et leurs moindres détails, ou, comme les derniers poëmes qui ont paru chez nous, le trictrac, les échecs, la chimie; c'est un tour de passse-passe en fait de paroles, c'est composer avec les mots comme avec les notes des sonates sous le nom de poëme.

Il faut cependant une grande connaissance de la langue poétique pour décrire ainsi noblement les objets qui prêtent le moins à l'imagination, et l'on a raison d'admirer quelques morceaux détachés de ces galeries de tableaux; mais les transitions qui les lient entre eux sont nécessairement prosaïques comme ce qui se passe dans la tête de l'écrivain. Il s'est dit : — Je

ferai des vers sur ce sujet, puis sur celui-ci, puis sur celui-là ; — et, sans s'en apercevoir, il nous met dans la confidence de sa manière de travailler. Le véritable poëte conçoit, pour ainsi dire, tout son poëme à la fois au fond de son âme ; sans les difficultés du langage, il improviserait, comme la sibylle et les prophètes, les hymnes saints du génie. Il est ébranlé par ses conceptions comme par un événement de sa vie ; un monde nouveau s'offre à lui ; l'image sublime de chaque situation, de chaque caractère, de chaque beauté de la nature frappe ses regards, et son cœur bat pour un bonheur céleste qui traverse comme un éclair l'obscurité du sort. La poésie est une possession momentanée de tout ce que notre âme souhaite ; le talent fait disparaître les bornes de l'existence et change en images brillantes le vague espoir des mortels.

Il serait plus aisé de décrire les symptômes du talent que de lui donner des préceptes ; le génie se sent comme l'amour par la profondeur même de l'émotion dont il pénètre celui qui en est doué : mais si l'on osait donner des conseils à ce génie, dont la nature veut être le seul

guide, ce ne serait pas des conseils purement littéraires qu'on devrait lui adresser : il faudrait parler aux poëtes comme à des citoyens, comme à des héros ; il faudrait leur dire :—Soyez vertueux, soyez croyans, soyez libres, respectez ce que vous aimez, cherchez l'immortalité dans l'amour, et la Divinité dans la nature, enfin, sanctifiez votre âme comme un temple, et l'ange des nobles pensées ne dédaignera pas d'y apparaître.

CHAPITRE XI.

De la poésie classique et de la poésie romantique.

Le nom de *romantique* a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le nord et le midi, l'antiquité et le moyen âge, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont par-

tagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne.

On prend quelquefois le mot classique comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde : celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi.

On a comparé aussi dans divers ouvrages allemands la poésie antique à la sculpture, et la poésie romantique à la peinture ; enfin l'on a caractérisé de toutes les manières la marche de l'esprit humain, passant des religions matérialistes aux religions spiritualistes, de la nature à la Divinité.

La nation française, la plus cultivée des nations latines, penche vers la poésie classique imitée des Grecs et des Romains. La nation anglaise, la plus illustre des nations germaniques, aime la poésie romantique et chevaleresque, et se glorifie

des chefs-d'œuvre qu'elle possède en ce genre. Je n'examinerai point ici lequel de ces deux genres de poésie mérite la préférence : il suffit de montrer que la diversité des goûts, à cet égard, dérive non-seulement de causes accidentelles, mais aussi des sources primitives de l'imagination et de la pensée.

Il y a dans les poëmes épiques, et dans les tragédies des anciens, un genre de simplicité qui tient à ce que les hommes étaient identifiés à cette époque avec la nature, et croyaient dépendre du destin comme elle dépend de la nécessité. L'homme réfléchissant peu, portait toujours l'action de son âme au dehors ; la conscience elle-même était figurée par des objets extérieurs, et les flambeaux des furies secouaient les remords sur la tête des coupables. L'événement était tout dans l'antiquité, le caractère tient plus de place dans les temps modernes ; et cette réflexion inquiète, qui nous dévore souvent comme le vautour de Prométhée, n'eût semblé que de la folie au milieu des rapports clairs et prononcés qui existaient dans l'état civil et social des anciens.

On ne faisait en Grèce dans le commen-

cement de l'art, que des statues isolées; les groupes ont été composés plus tard. On pourrait dire de même, avec vérité, que dans tous les arts il n'y avait point de groupes; les objets représentés se succédaient comme dans des bas-reliefs, sans combinaisons, sans complication d'aucun genre. L'homme personnifiait la nature; des nymphes habitaient les eaux, des hamadryades les forêts; mais la nature à son tour s'emparait de l'homme, et l'on eût dit qu'il ressemblait au torrent, à la foudre, au volcan, tant il agissait par une impulsion involontaire, et sans que la réflexion pût en rien altérer les motifs ni les suites de ses actions. Les anciens avaient, pour ainsi dire, une âme corporelle, dont tous les mouvemens étaient forts, directs et conséquens; il n'en est pas de même du cœur humain développé par le christianisme : les modernes ont puisé dans le repentir chrétien, l'habitude de se replier continuellement sur eux-mêmes.

Mais pour manifester son existence toute intérieure, il faut qu'une grande variété dans les faits présente, sous toutes les formes, les nuances infinies de ce qui se passe dans l'âme. Si de nos jours les beaux-arts

étaient astreints à la simplicité des anciens, nous n'atteindrions pas à la force primitive qui les distingue, et nous perdrions les émotions intimes et multipliées dont notre âme est susceptible. La simplicité de l'art, chez les modernes, tournerait facilement à la froideur et à l'abstraction, tandis que celle des anciens était pleine de vie. L'honneur et l'amour, la bravoure et la pitié sont les sentimens qui signalent le christianisme chevaleresque; et ces dispositions de l'âme ne peuvent se faire voir que dans les dangers, les exploits, les amours, les malheurs, l'intérêt romantique, enfin, qui varie sans cesse les tableaux. Les sources des effets de l'art sont donc différentes à beaucoup d'égards dans la poésie classique et dans la poésie romantique, dans l'une, c'est le sort qui règne, dans l'autre, c'est la Providence; le sort ne compte pour rien les sentimens des hommes, la Providence ne juge les actions que d'après les sentimens. Comment la poésie ne créerait-elle pas un monde d'une toute autre nature, quand il faut peindre l'œuvre d'un destin aveugle et sourd, toujours en lutte avec les mortels, ou cet ordre intelligent auquel préside un

Etre suprême, que notre cœur interroge, et qui répond à notre cœur!

La poésie païenne doit être simple et saillante comme les objets extérieurs; la poésie chrétienne a besoin des mille couleurs de l'arc-en-ciel pour ne pas se perdre dans les nuages. La poésie des anciens est plus pure comme art, celle des modernes fait verser plus de larmes; mais la question pour nous n'est pas entre la poésie classique et la poésie romantique, mais entre l'imitation de l'une et l'inspiration de l'autre. La littérature des anciens est chez les modernes une littérature transplantée: la littérature romantique ou chevaleresque est chez nous indigène, et c'est notre religion et nos institutions qui l'on fait éclore. Les écrivains imitateurs des anciens se sont soumis aux règles du goût les plus sévères; car ne pouvant consulter ni leur propre nature, ni leurs propres souvenirs, il a fallu qu'ils se conformassent aux lois d'après lesquelles les chefs-d'œuvre des anciens peuvent être adaptés à notre goût; bien que toutes les circonstances politiques et religieuses qui ont donné le jour à ces chefs-d'œuvre soient changées. Mais ces poésies d'après l'antique, quelque parfaites

qu'elles soient, sont rarement populaires, parce qu'elles ne tiennent, dans le temps actuel, à rien de national.

La poésie française étant la plus classique de toutes les poésies modernes, elle est la seule qui ne soit pas répandue parmi le peuple. Les stances du Tasse sont chantées par les gondoliers de Venise; les Espagnols et les Portugais de toutes les classes savent par cœur les vers de Calderon et de Camoëns. Shakespeare est autant admiré par le peuple en Angleterre que par la classe supérieure. Des poëmes de Goëthe et de Bürger sont mis en musique, et vous les entendez répéter des bords du Rhin jusqu'à la Baltique. Nos poëtes français sont admirés par tout ce qu'il y a d'esprits cultivés chez nous et dans le reste de l'Europe : mais ils sont tout-à-fait inconnus aux gens du peuple et aux bourgeois même des villes, parce que les arts en France ne sont pas, comme ailleurs, natifs du pays même où leurs beautés se développent.

Quelques critiques français ont prétendu que la littérature des peuples germaniques était encore dans l'enfance de l'art; cette opinion est tout-à-fait fausse; les hommes les plus instruits dans la connaissance des

langues et des ouvrages des anciens, n'ignorent certainement pas les inconvéniens et les avantages du genre qu'ils adoptent ou de celui qu'ils rejettent; mais leur caractère, leurs habitudes et leurs raisonnemens les ont conduits à préférer la littérature fondée sur les souvenirs de la chevalerie, sur le merveilleux du moyen âge, à celle dont la mythologie des Grecs est la base. La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau; elle exprime notre religion; elle rappelle notre histoire; son origine est ancienne, mais non antique.

La poésie classique doit passer par les souvenirs du paganisme pour arriver jusqu'à nous : la poésie des Germains est l'ère chrétienne des beaux-arts : elle se sert de nos impressions personnelles pour nous émouvoir : le génie qui l'inspire s'adresse immédiatement à notre cœur, et semble évoquer notre vie elle-même comme un fantôme le plus puissant et le plus terrible de tous.

CHAPITRE XII.

Des pëmes allemands.

On doit conclure, ce me semble, des diverses réflexions que contient le chapitre précédent, qu'il n'y a guères de poésie classique en Allemagne, soit qu'on considère cette poésie comme imitée des anciens, ou qu'on entende seulement par ce mot le plus haut degré possible de perfection. La fécondité de l'imagination des Allemands les appelle à produire plutôt qu'à corriger; aussi peut-on difficilement citer, dans leur littérature, des écrits généralement reconnus pour modèles. La langue n'est pas fixée : le goût change à chaque nouvelle production des hommes de talent; tout est progressif, tout marche, et le point stationnaire de perfection n'est point encore atteint, mais est-ce un mal? Chez toutes les nations où l'on s'est flatté d'y être parvenu, l'on a vu presque immédiatement après commencer la décadence, et les imitateurs succéder aux écrivains

classiques, comme pour dégoûter d'eux.

Il y a en Allemagne un aussi grand nombre de poëtes qu'en Italie : la multitude des essais, dans quelque genre que ce soit, indique quel est le penchant naturel d'une nation. Quand l'amour de l'art y est universel, les esprits prennent d'eux-mêmes la direction de la poésie, comme ailleurs celle de la politique ou des intérêts mercantiles. Il y avait chez les Grecs une foule de poëtes, et rien n'est plus favorable au génie que d'être environné d'un grand nombre d'hommes qui suivent la même carrière. Les artistes sont des juges indulgens pour les fautes, parce qu'ils connaissent les difficultés; mais ce sont aussi des approbateurs exigeans; il faut de grandes beautés, et des beautés nouvelles, pour égaler à leurs yeux les chefs-d'œuvre dont ils s'occupent sans cesse. Les Allemands improvisent, pour ainsi dire, en écrivant; et cette grande facilité est le véritable signe du talent dans les beaux-arts; car ils doivent, comme les fleurs du midi, naître sans culture; le travail les perfectionne; mais l'imagination est abondante, lorsqu'une généreuse nature en a fait don aux hommes. Il est impos-

sible de citer tous les poëtes allemands qui mériteraient un éloge à part; je me bornerai seulement à considérer, d'une manière générale, les trois écoles que j'ai déjà distinguées en indiquant la marche historique de la littérature allemande.

Wieland a imité Voltaire dans ses romans; souvent Lucien, qui, sous le rapport philosophique, est le Voltaire de l'antiquité; quelquefois l'Arioste, et, malheureusement aussi, Crébillon. Il a mis en vers plusieurs contes de chevalerie, Gandalin, Gérion le Courtois, Obéron, etc., dans lesquels il y a plus de sensibilité que dans l'Arioste, mais toujours moins de grâce et de gaîté. L'allemand ne se meut pas, sur tous les sujets, avec la légèreté de l'italien; et les plaisanteries qui conviennent à cette langue un peu surchargée de consonnes, ce sont plutôt celles qui tiennent à l'art de caractériser fortement qu'à celui d'indiquer à demi. Idris et le nouvel Amadis sont des contes de fées dans lesquels la vertu des femmes est à chaque page l'objet de ces éternelles plaisanteries qui ont cessé d'être immorales à force d'être ennuyeuses. Les contes de chevalerie de Wieland me semblent beaucoup

meilleurs que ses poëmes imités du grec, Musarion, Endymion, Ganimède, le Jugement de Paris, etc. Les histoires chevaleresques sont nationales en Allemagne. Le génie naturel du langage et des poëtes se prête à peindre les exploits et les amours de ces chevaliers et de ces belles, dont les sentimens étaient tout à la fois si forts et si naïfs, si bienveillans et si décidés; mais en voulant mettre des grâces modernes dans les sujets grecs, Wieland les a rendus nécessairement maniérés. Ceux qui prétendent modifier le goût antique par le goût moderne, ou le goût moderne par le goût antique, sont presque toujours affectés. Pour être à l'abri de ce danger, il faut prendre chaque chose pleinement dans sa nature.

L'Obéron passe en Allemagne presque pour un poëme épique. Il est fondé sur une histoire de chevalerie française, *Huon de Bourdeaux*, dont M. de Tressan a donné l'extrait; et le génie Obéron et la fée Titania, tels que Shakespeare les a peints dans sa pièce intitulée : *Rêve d'une nuit d'été*, servent de mythologie à ce poëme. Le sujet est donné par nos anciens romanciers; mais on ne saurait trop louer

la poésie dont Wieland l'a enrichi. La plaisanterie tirée du merveilleux y est maniée avec beaucoup de grâce et d'originalité. Huon est envoyé en Palestine, par suite de diverses aventures, pour demander en mariage la fille du sultan, et quand le son du cor singulier qu'il possède met en danse tous les personnages les plus graves qui s'opposent au mariage, on ne se lasse point de cet effet comique, habilement répété; et mieux le poëte a su peindre le sérieux pédantesque des imans et des visirs de la Cour du sultan, plus leur danse involontaire amuse les lecteurs. Quand Obéron emporte sur un char ailé les deux amans dans les airs, l'effroi de ce prodige est dissipé par la sécurité que l'amour leur inspire. « En vain la terre, dit le poëte, » disparaît à leurs yeux, en vain la nuit » couvre l'atmosphère de ses ailes obs- » cures, une lumière céleste rayonne dans » leurs regards pleins de tendresse : leur » âme se réfléchit l'une dans l'autre; la » nuit n'est pas la nuit pour eux; l'Elysée » les entoure; le soleil éclaire le fond de » leur cœur, et l'amour, à chaque instant, » leur fait voir des objets toujours déli- » cieux et toujours nouveaux. »

La sensibilité ne s'allie guères en général avec le merveilleux ; il y a quelque chose de si sérieux dans les affections de l'âme, qu'on n'aime pas à les voir compromises au milieu des jeux de l'imagination ; mais Wieland a l'art de réunir ces fictions fantastiques avec des sentimens vrais, d'une manière qui n'appartient qu'à lui.

Le baptême de la fille du sultan qui se fait chrétienne pour épouser Huon, est encore un morceau de la plus grande beauté : changer de religion par amour est un peu profane ; mais le christianisme est tellement la religion du cœur, qu'il suffit d'aimer avec dévoûment et pureté, pour être déjà converti. Obéron a fait promettre aux deux jeunes gens de ne pas se donner l'un à l'autre avant leur arrivée à Rome : ils sont ensemble dans le même vaisseau, et séparés du monde, l'amour les fait manquer à leur vœu. Alors la tempête se déchaîne, les vents sifflent, les vagues grondent et les voiles sont déchirées ; la foudre brise les mâts ; les passagers se lamentent, les matelots crient au secours. Enfin, le vaisseau s'entrouvre, les flots menacent de tout engloutir, et la présence de la mort peut

à peine arracher les deux époux au sentiment du bonheur de cette vie. Ils sont précipités dans la mer : un pouvoir invisible les sauve, et les fait aborder dans une île inhabitée, où ils trouvent un solitaire que ses malheurs et sa religion ont conduit dans cette retraite.

Amanda, l'épouse de Huon, après de longues traverses, met au monde un fils, et rien n'est ravissant comme le tableau de la maternité dans le désert : ce nouvel être qui vient animer la solitude, ces regards incertains de l'enfance, que la tendresse passionnée de la mère cherche à fixer sur elle, tout est plein de sentiment et de vérité. Les épreuves auxquelles Obéron et Titania veulent soumettre les deux époux, continuent, mais à la fin leur constance est récompensée. Quoiqu'il y ait des longueurs dans ce poëme, il est impossible de ne pas le considérer comme un ouvrage charmant, et s'il était bien traduit en vers français, il serait jugé tel.

Avant et après Wieland, il y a eu des poëtes qui ont essayé d'écrire dans le genre français et italien ; mais ce qu'ils ont fait ne vaut guères la peine d'être cité ; et si la littérature allemande n'avait pas pris un

caractère à elle, sûrement elle ne ferait pas époque dans l'histoire des beaux-arts. C'est à la Messiade de Klopstock qu'il faut fixer l'époque de la poésie en Allemagne.

Le héros de ce poëme, selon notre langage mortel, inspire au même degré l'admiration et la pitié, sans que jamais l'un de ces sentimens soit affaibli par l'autre. Un poëte généreux a dit, en parlant de Louis XVI :

Jamais tant de respect n'admit tant de pitié (1).

Ce vers si touchant et si délicat pourrait exprimer l'attendrissement que le Messie fait éprouver dans Klopstock. Sans doute le sujet est bien au-dessus de toutes les inventions du génie ; il en faut beaucoup cependant pour montrer avec tant de sensibilité l'humanité dans l'Être divin, et avec tant de force la divinité dans l'être mortel. Il faut aussi bien du talent pour exciter l'intérêt et l'anxiété dans le récit d'un événement décidé d'avance par une volonté toute puissante. Klopstock a su

(1) M. de Sabran.

réunir avec beaucoup d'art tout ce que la fatalité des anciens et la providence des chrétiens peuvent inspirer à la fois de terreur et d'espérance.

J'ai parlé ailleurs du caractère d'Abbadona, de ce démon repentant qui cherche à faire du bien aux hommes : un remords dévorant s'attache à sa nature immortelle; ses regrets ont le Ciel même pour objet, le Ciel qu'il a connu, les célestes sphères qui furent sa demeure : quelle situation que ce retour vers la vertu, quand la destinée est irrévocable! il manquait aux tourmens de l'enfer d'être habité par une âme redevenue sensible. Notre religion ne nous est pas familière en poésie, et Klopstock est l'un des poëtes modernes qui a su le mieux personnifier la spiritualité du christianisme par des situations et des tableaux analogues à sa nature.

Il n'y a qu'un épisode d'amour dans tout l'ouvrage, et c'est un amour entre deux ressuscités, Cidli et Semida; Jésus-Christ leur a rendu la vie à tous les deux, et ils s'aiment d'une affection pure et céleste comme leur nouvelle existence; ils ne se croient plus sujets à la mort; ils espèrent qu'ils passeront ensemble de la

terre au Ciel, sans que l'horrible douleur d'une séparation apparente soit éprouvée par l'un d'eux. Touchante conception qu'un tel amour dans un poëme religieux! elle seule pouvait être en harmonie avec l'ensemble de l'ouvrage. Il faut l'avouer, cependant, il résulte un peu de monotonie d'un sujet continuellement exalté; l'âme se fatigue par trop de contemplation, et l'auteur aurait quelquefois besoin d'avoir affaire à des lecteurs déjà ressuscités, comme Cidli et Semida.

On aurait pu, ce me semble, éviter ce défaut, sans introduire dans la Messiade rien de profane : il eût mieux valu, peut-être, prendre pour sujet la vie entière de Jésus-Christ, que de commencer au moment où ses ennemis demandent sa mort. L'on aurait pu se servir avec plus d'art des couleurs de l'Orient pour peindre la Syrie, et caractériser, d'une manière forte, l'état du genre humain sous l'empire de Rome. Il y a trop de discours et des discours trop longs dans la Messiade; l'éloquence elle-même frappe moins l'imagination qu'une situation, un caractère, un tableau qui nous laissent quelque chose à deviner. Le Verbe, ou la parole divine, existait avant

la création de l'univers ; mais pour les poëtes, il faut que la création précède la parole.

On a reproché aussi à Klopstock de n'avoir pas fait de ses anges des portraits assez variés ; il est vrai que dans la perfection les différences sont difficiles à saisir, et que ce sont d'ordinaire les défauts qui caractérisent les hommes : néanmoins on aurait pu donner plus de variété à ce grand tableau ; enfin, surtout, il n'aurait pas fallu, ce me semble, ajouter encore dix chants à celui qui termine l'action principale, la mort du Sauveur. Ces dix chants renferment sans doute de grandes beautés lyriques ; mais quand un ouvrage, quel qu'il soit, excite l'intérêt dramatique, il doit finir au moment où cet intérêt cesse. Des réflexions, des sentimens, qu'on lirait ailleurs avec le plus grand plaisir, lassent presque toujours, lorsqu'un mouvement plus vif les a précédés. On est pour les livres à peu près comme pour les hommes ; on exige d'eux toujours ce qu'ils nous ont accoutumés à en attendre.

Il règne dans tout l'ouvrage de Klopstock une âme élevée et sensible ; toutefois les impressions qu'il excite sont trop uni-

formes, et les images funèbres y sont trop multipliées. La vie ne va que parce que nous oublions la mort; et c'est pour cela sans doute, que cette idée, quand elle reparaît, cause un frémissement si terrible. Dans la Messiade, comme dans Young, on nous ramène trop souvent au milieu des tombeaux; c'en serait fait des arts si l'on se plongeait toujours dans ce genre de méditation; car il faut un sentiment très-énergique de l'existence pour sentir le monde animé de la poésie. Les païens dans leurs poëmes, comme sur les bas-reliefs des sépulches, représentaient toujours des tableaux variés, et faisaient ainsi de la mort une action de la vie; mais les pensées vagues et profondes dont les derniers instans des chrétiens sont environnés prêtent plus à l'attendrissement qu'aux vives couleurs de l'imagination.

Klopstock a composé des odes religieuses, des odes patriotiques, et d'autres pleines de grâces sur divers sujets. Dans ses odes religieuses, il sait revêtir d'images visibles les idées sans bornes; mais quelquefois ce genre de poésie se perd dans l'incommensurable qu'elle voudrait embrasser.

Il est difficile de citer tel ou tel vers dans ses odes religieuses, qui puisse se répéter comme une maxime détachée. La beauté de ses poésies consiste dans l'impression générale qu'elles produisent. Demanderait-on à l'homme qui contemple la mer, cette immensité toujours en mouvement et toujours inépuisable, cette immensité qui semble donner l'idée de tous les temps présens à la fois, de toutes les successions devenues simultanées, lui demanderait-on de compter, vague après vague, le plaisir qu'il éprouve en rêvant sur le rivage? Il en est de même des méditations religieuses embellies par la poésie; elles sont dignes d'admiration, si elles inspirent un élan toujours nouveau vers une destinée toujours plus haute, si l'on se sent meilleur après s'en être pénétré : c'est-là le jugement littéraire qu'il faut porter sur de tels écrits.

Parmi les odes de Klopstock, celles qui ont la révolution de France pour objet ne valent pas la peine d'être citées : le moment présent inspire presque toujours mal les poëtes; ils faut qu'ils se placent à la distance des siècles pour bien juger et même pour bien peindre : mais ce qui fait un grand honneur à Klopstock, ce sont ses efforts

pour ranimer le patriotisme chez les Allemands. Parmi les poésies composées dans ce respectable but, je vais essayer de faire connaître le chant des bardes après la mort d'Hermann, que les Romains appellent Arminius : il fut assassiné par les princes de la Germanie, jaloux de ses succès et de son pouvoir.

Hermann, chanté par les bardes Werdomar, Kerding et Darmond.

« *W.* Sur le rocher de la mousse antique, asseyons-nous, ô bardes ! et chantons l'hymne funèbre. Que nul ne porte ses pas plus loin ; que nul ne regarde sous ces branches où repose le plus noble fils de la patrie.

» Il est là étendu dans son sang, lui, le secret effroi des Romains, alors même qu'au milieu des danses guerrières et des chants de triomphe ils emmenaient sa Thusnelda captive : non, ne regardez pas ! Qui pourrait le voir sans pleurer ? et la lyre ne doit pas faire entendre des sons plaintifs, mais des chants de gloire pour l'immortel.

» *K.* J'ai encore la blonde chevelure de

» l'enfance, je n'ai ceint le glaive qu'en ce
» jour : mes mains sont pour la première
» fois armées de la lance et de la lyre,
» comment pourrais-je chanter Hermann?

» N'attendez pas trop du jeune homme,
» ô pères! je veux essuyer avec mes che-
» veux dorés mes joues inondées de pleurs
» avant d'oser chanter le plus grand des
» fils de Mana (1).

» *D.* Et moi aussi je verse des pleurs
» de rage, non, je ne les retiendrai pas :
» coulez, larmes brûlantes, larmes de la
» fureur, vous n'êtes pas muettes, vous
» appelez la vengeance sur des guerriers
» perfides; ô mes compagnons! entendez
» ma malédiction terrible : que nul des
» traîtres à la patrie, assassins du héros,
» ne meure dans les combats!

» *W.* Voyez-vous le torrent qui s'élance
» de la montagne et se précipite sur ces
» rochers, il roule avec ses flots des pins
» déracinés; il les amène, il les amène
» pour le bûcher d'Hermann. Bientôt le
» héros sera poussière, bientôt il reposera

---

(1) Mana, l'un des héros tutélaires de la nation germanique.

» dans la tombe d'argile ; mais que sur
» cette poussière sainte soit placé le glaive
» par lequel il a juré la perte du con-
» quérant.

» Arrête-toi, esprit du mort, avant de
» rejoindre ton père Siegmar ! tarde en-
» core et regarde comme il est plein de
» toi, le cœur de ton peuple.

» *K.* Taisons, oh ! taisons à Thusnelda
» que son Hermann est ici tout sanglant.
» Ne dites pas à cette noble femme, à
» cette mère désespérée, que le père de
» son Thumeliko a cessé de vivre.

» Qui pourrait le dire à celle qui a déjà
» marché chargée de fers devant le char
» redoutable de l'orgueilleux vainqueur,
» qui pourrait le dire à cette infortunée,
» aurait un cœur de Romain.

» *D.* Malheureuse fille, quel père t'a
» donné le jour ? Segeste (1), un traître,
» qui dans l'ombre aiguisait le fer homi-
» cide. Oh ! ne le maudissez pas. Héla (1)
» déjà l'a marqué de son sceau.

» *W.* Que le crime de Segeste ne souille

---

(1) Segeste, auteur de la conspiration qui fit périr Hermann.

(2) Héla, la divinité de l'enfer.

» point nos chants, et que plutôt l'éternel
» oubli étende ses ailes pesantes sur ses
» cendres; les cordes de la lyre qui re-
» tentissent au nom d'Hermann seraient
» profanées si leurs frémissemens accu-
» saient le coupable. Hermann! Her-
» mann! toi, le favori des cœurs nobles,
» le chef des plus braves, le sauveur de
» la patrie, c'est toi dont nos bardes en
» chœurs répètent les louanges aux échos
» sombres des mystérieuses forêts.

» Oh! bataille de Winfeld (1), sœur
» sanglante de la victoire de Cannes, je
» t'ai vue les cheveux épars, l'œil en feu,
» les mains sanglantes, apparaître au mi-
» lieu des harpes de Walhalla; en vain le
» fils de Drusus, pour effacer tes traces,
» voulait cacher les ossemens blanchis des
» vaincus dans la vallée de la mort. Nous
» ne l'avons pas souffert, nous avons ren-
» versé leurs tombeaux, afin que leurs
» restes épars servissent de témoignage à
» ce grand jour : à la fête du printemps,
» d'âge en âge, ils entendront les cris de
» joie des vainqueurs.

---

(1) Nom donné par les Germains à la bataille qu'ils gagnèrent contre Varus.

» Il voulait, notre héros, donner en-
» core des compagnons de mort à Varus ;
» déjà, sans la lenteur jalouse des princes,
» Cæcina rejoignait son chef.

» Une pensée plus noble encore rou-
» lait dans l'âme ardente d'Hermann : à
» minuit, près de l'autel du dieu Thor (1),
» au milieu des sacrifices, il se dit en se-
» cret : — Je le ferai. —

» Ce dessein le poursuit jusque dans
» vos jeux, quand la jeunesse guerrière
» forme des danses, franchit les épées
» nues, anime les plaisirs par les dangers.

» Le pilote, vainqueur de l'orage, ra-
» conte que dans une île éloignée (2) la
» montagne brûlante annonce long-temps
» d'avance par de noirs tourbillons de fu-
» mée la flamme et les rochers terribles
» qu'ils font jaillir de son sein : ainsi les
» premiers combats d'Hermann nous pré-
» sageaient qu'un jour il traverserait les
» Alpes pour descendre dans la plaine de
» Rome.

» C'est là que le héros devait périr ou
» monter au Capitole, et près du trône de-

---

(1) Le dieu de la guerre.
(2) L'Islande.

» Jupiter, qui tient dans sa main la ba-
» lance des destinées, interroger le Tibre
» et les ombres de ses ancêtres sur la
» justice de leurs guerres.

» Mais pour accomplir son hardi projet,
» il fallait porter entre tous les princes l'é-
» pée du chef des batailles; alors ses ri-
» vaux ont conspiré sa mort, et mainte-
» nant il n'est plus, celui dont le cœur
» avait conçu la pensée grande et patrio-
» tique.

» *D.* As-tu recueilli mes larmes brû-
» lantes? as-tu entendu mes accens de fu-
» reur, ô Héla, déesse qui punit?

» *K.* Voyez dans Walhalla, sous les
» ombrages sacrés, au milieu des héros,
» la palme de la victoire à la main, Sieg-
» mar s'avance pour recevoir son Her-
» mann : le vieillard rajeuni salue le jeune
» héros; mais un nuage de tristesse obs-
» curcit son accueil, car Hermann n'ira
» plus, il n'ira plus au Capitole interroger
» Tibère devant le tribunal des dieux. »

Il y a plusieurs autres poëmes de Klopstock, dans lesquels, de même que dans celui-ci, il rappelle aux Allemands les

hauts faits de leurs ancêtres les Germains; mais ces souvenirs n'ont presque aucun rapport avec la nation actuelle. On sent, dans ces poésies, un enthousiasme vague, un désir qui ne peut atteindre son but; et la moindre chanson nationale d'un peuble libre cause une émotion plus vraie. Il ne reste guères de traces de l'histoire ancienne des Germains; l'histoire moderne est trop divisée et trop confuse pour qu'elle puisse produire des sentimens populaires: c'est dans leur cœur seul que les Allemands peuvent trouver la source des chants vraiment patriotiques.

Klopstock a souvent beaucoup de grâce sur des sujets moins sérieux : sa grâce tient à l'imagination et à la sensibilité; car dans ses poésies il n'y a pas beaucoup de ce que nous appelons de l'esprit; le genre lyrique ne le comporte pas. Dans l'ode sur le rossignol, le poëte allemand a su rajeunir un sujet bien usé, en prêtant à l'oiseau des sentimens si doux et si vifs pour la nature et pour l'homme, qu'il semble un médiateur ailé qui porte de l'une à l'autre des tributs de louange et d'amour. Une ode sur le vin du Rhin est très-originale : les rives du Rhin sont,

pour les Allemands, une image vraiment nationale; ils n'ont rien de plus beau dans toute leur contrée; les pampres croissent dans les mêmes lieux où tant d'actions guerrières se sont passées, et le vin de cent années, contemporain de jours plus glorieux, semblent recéler encore la généreuse chaleur des temps passés.

Non-seulement Klopstock a tiré du christianisme les plus grandes beautés de ses ouvrages religieux; mais comme il voulait que la littérature de son pays fût tout-à-fait indépendante de celle des anciens, il a tâché de donner à la poésie allemande une mythologie toute nouvelle, empruntée des Scandinaves. Quelquefois il l'emploie d'une manière trop savante; mais quelquefois aussi il en a tiré un parti très-heureux, et son imagination a senti les rapports qui existent entre les dieu xdu nord et l'aspect de la nature à laquelle ils président.

Il y a une ode de lui, charmante, intitulée *l'art de Tialf*, c'est-à-dire l'art d'aller en patins sur la glace, qu'on dit avoir été inventé par le géant Tialf. Il peint une jeune et belle femme, revêtue d'une fourure d'hermine, et placée sur un traîneau

en forme de char; les jeunes gens qui l'entourent font avancer ce char comme l'éclair en le poussant légèrement. On choisit pour sentier le torrent glacé qui, pendant l'hiver, offre la route la plus sûre. Les cheveux des jeunes hommes sont parsemés des flocons brillans des frimas; les jeunes filles, à la suite du traîneau, attachent à leurs petits pieds des ailes d'acier, qui les transportent au loin dans un clin d'œil : le chant des bardes accompagne cette danse septentrionale; la marche joyeuse passe sous des ormeaux dont les fleurs sont de neige; on entend craquer le cristal sous les pas; un instant de terreur trouble la fête; mais bientôt les cris d'alégresse, la violence de l'exercice, qui doit conserver au sang la chaleur que lui ravirait le froid de l'air, enfin la lutte contre le climat, raniment tous les esprits, et l'on arrive au terme de la course, dans une grande salle illuminée, où le feu, le bal et les festins, font succéder des plaisirs faciles aux plaisirs conquis sur les rigueurs mêmes de la nature.

L'ode à Ébert sur les amis qui ne sont plus, mérite aussi d'être citée. Klopstock est moins heureux quand il écrit sur l'a-

mour; il a, comme Dorat, adressé des vers *à sa maîtresse future*, et ce sujet maniéré n'a pas bien inspiré sa muse : il faut n'avoir pas souffert pour se jouer avec le sentiment, et quand une personne sérieuse essaie un semblable jeu, toujours une contrainte secrète l'empêche de s'y montrer naturelle. On doit compter dans l'école de Klopstock, non comme disciples, mais comme confrères en poésie, le grand Haller, qu'on ne peut nommer sans respect, Gessner, et plusieurs autres qui s'approchaient du génie anglais par la vérité des sentimens, mais qui ne portaient pas encore l'empreinte vraiment caractéristique de la litérature allemande.

Klopstock, lui-même, n'avait pas complétement réussi à donner à l'Allemagne un poëme épique, sublime et populaire tout à la fois, tel qu'un ouvrage de ce genre doit être. La traduction de l'Iliade et de l'Odyssée, par Voss, fit connaître Homère autant qu'une copie calquée peut rendre l'original; chaque épithète y est conservée, chaque mot y est mis à sa place, et l'impression de l'ensemble est très-grande; quoiqu'on ne puisse trouver dans l'allemand tout le charme que doit

avoir le grec, la plus belle langue du midi. Les littérateurs allemands, qui saisissent avec avidité chaque nouveau genre, s'essayèrent à composer des poëmes avec la chaleur homérique; et l'Odyssée, renfermant beaucoup de détails de la vie privée, parut plus facile à imiter que l'Iliade.

Le premier essai dans ce genre fut une idylle en trois chants, de Voss lui-même, intitulée *Louise;* elle est écrite en hexamètres, que tout le monde s'accorde à trouver admirables; mais la pompe même du vers hexamètre paraît souvent peu d'accord avec l'extrême naïveté du sujet. Sans les émotions pures et religieuses qui animent tout le poëme, on ne s'intéresserait guères au très-paisible mariage de la fille du *vénérable pasteur de Grünau.* Homère, fidèle à réunir les épithètes avec les noms, dit toujours, en parlant de Minerve, *la fille de Jupiter aux yeux bleus;* de même aussi Voss repète sans cesse le *vénérable pasteur de Grünau* (*der ehrwürdige Pfarrer von Grünau.*) Mais la simplicité d'Homère ne produit un si grand effet que parce qu'elle est noblement en contraste avec la grandeur imposante de son héros et du sort qui le poursuit; tandis que, quand

il s'agit d'un pasteur de campagne et de la très-bonne menagère sa femme, qui marient leur fille à celui qu'elle aime, la simplicité a moins de mérite. L'on admire beaucoup en Allemagne les descriptions qui se trouvent dans la Louise de Voss, sur la manière de faire le café, d'allumer la pipe : ces détails sont présentés avec beaucoup de talent et de vérité ; c'est un tableau flamand très-bien fait : mais il me semble qu'on peut difficilement introduire dans nos poëmes, comme dans ceux des anciens, les usages communs de la vie : ces usages, chez nous, ne sont pas poétiques, et notre civilisation a quelque chose de bourgeois. Les anciens vivaient toujours à l'air, toujours en rapport avec la nature, et leur manière d'exister était champêtre, mais jamais vulgaire.....

Les Allemands mettent trop peu d'importance au sujet d'un poëme, et croient que tout consiste dans la manière dont il est traité. D'abord la forme donnée par la poésie ne se transporte presque jamais dans une langue étrangère, et la réputation européenne n'est cependant pas à dédaigner ; d'ailleurs le souvenir des détails les plus intéressans s'efface quand il n'est

point rattaché à une fiction dont l'imagination puisse se saisir. La pureté touchante, qui est le principal charme du poëme de Voss, se fait sentir surtout, ce me semble, dans la bénédiction nuptiale du pasteur en mariant sa fille. « Ma fille, lui dit-il, » avec une voix émue, que la bénédiction » de Dieu soit avec toi. Aimable et vertueux » enfant, que la bénédiction de Dieu t'ac- » compagne sur la terre et dans le Ciel. » J'ai été jeune et je suis devenu vieux, » et dans cette vie incertaine le Tout- » puissant m'a envoyé beaucoup de joie » et de douleur. Qu'il soit béni pour toutes » deux! Je vais bientôt reposer sans » regret ma tête blanchie dans le tombeau » de mes pères, car ma fille est heureuse; » elle l'est, parce qu'elle sait qu'un Dieu » paternel soigne notre âme par la dou- » leur comme par le plaisir. Quel spec- » tacle plus touchant que celui de cette » jeune et belle fiancée! dans la simplicité » de son cœur elle s'appuie sur la main » de l'ami qui doit la conduire dans le » sentier de la vie; c'est avec lui que, » dans une intimité sainte, elle partagera » le bonheur et l'infortune; c'est elle qui, » si Dieu le veut, doit essuyer la dernière

» sueur sur le front de son époux mortel.
» Mon âme était aussi remplie de pres-
» sentimens, lorsque, le jour de mes noces,
» j'amenai dans ces lieux ma timide com-
» pagne : content, mais sérieux, je lui
» montrai de loin la borne de nos champs,
» la tour de l'église et l'habitation du
» pasteur, où nous avons éprouvé tant de
» biens et de maux. Mon unique enfant,
» car il ne me reste que toi, d'autres à
» qui j'avais donné la vie dorment là-bas
» sous le gazon du cimetière; mon unique
» enfant, tu vas t'en aller en suivant
» la route par laquelle je suis venu. La
» chambre de ma fille sera déserte; sa
» place à notre table ne sera plus occupée;
» c'est en vain que je prêterai l'oreille à
» ses pas, à sa voix. Oui, quand ton
» époux t'emmenera loin de moi, des
» sanglots m'échapperont, et mes yeux
» mouillés de pleurs te suivront long-
» temps encore; car je suis homme et
» père, et j'aime avec tendresse cette fille
» qui m'aime aussi sincèrement. Mais bien-
» tôt réprimant mes larmes, j'éleverai
» vers le ciel mes mains suppliantes, et
» je me prosternerai devant la volonté
» de Dieu, qui commande à la femme

» de quitter sa mère et son père pour
» suivre son époux. Va donc en paix, mon
» enfant, abandonne ta famille et la mai-
» son paternelle; suis le jeune homme qui
» maintenant te tiendra lieu de ceux à qui
» tu dois le jour; sois dans ta maison
» comme une vigne féconde, entoure-là
» de nobles rejetons. Un mariage religieux
» est la plus belle des félicités terrestres;
» mais si le Seigneur ne fonde pas lui-
» même l'édifice de l'homme, qu'importent
» ses vains travaux? »

Voilà de la vraie simplicité, celle de l'âme, celle qui convient au peuple comme aux rois, aux pauvres comme aux riches, enfin à toutes les créatures de Dieu. On se lasse promptement de la poésie descriptive, quand elle s'applique à des objets qui n'ont rien de grand en eux-mêmes; mais les sentimens descendent du Ciel, et dans quelque humble séjour que pénètrent leurs rayons, ils ne perdent rien de leur beauté.

L'extrême admiration qu'inspire Goëthe en Allemagne, a fait donner à son poëme d'Hermann et Dorothée le nom de poëme épique, et l'un des hommes les plus spirituels en tout pays, M. de Humboldt, le

frère du célèbre voyageur, a composé sur ce poëme un ouvrage qui contient les remarques les plus philosophiques et les plus piquantes. Hermann et Dorothée est traduit en français et en anglais; toutefois on ne peut avoir l'idée, par la traduction, du charme qui règne dans cet ouvrage: une émotion douce, mais continuelle, se fait sentir depuis le premier vers jusqu'au dernier, et il y a, dans les moindres détails, une dignité naturelle, qui ne déparerait pas les héros d'Homère. Néanmoins, il faut en convenir, les personnages et les événemens sont de trop peu d'importance; le sujet suffit à l'intérêt quand on le lit dans l'original; dans la traduction cet intérêt se dissipe. En fait de poëme épique, il me semble qu'il est permis d'exiger une certaine aristocratie littéraire; la dignité des personnages et des souvenirs historiques qui s'y rattachent, peuvent seuls élever l'imagination à la hauteur de ce genre d'ouvrage.

Un poëme ancien du treizième siècle, *les Niebelungs*, dont j'ai déjà parlé, paraît avoir eu dans son temps tous les caractères d'un véritable poëme épique. Les grandes actions du héros de l'Allemagne du nord,

Sigefroi, assassiné par un roi bourguignon, la vengeance que les siens en tirèrent dans la camp d'Attila, et qui mit fin au premier royaume de Bourgogne, sont le sujet de ce poëme. Un poëme épique n'est presque jamais l'ouvrage d'un homme, et les siècles mêmes, pour ainsi dire, y travaillent : le patriotisme, la religion, enfin la totalité de l'existence d'un peuple, ne peut être mise en action que par quelques-uns de ces événemens immenses que le poëte ne crée pas, mais qui lui apparaissent agrandis par la nuit des temps : les personnages du poëme épique doivent représenter le caractère primitif de la nation. Il faut trouver en eux le moule indestructible dont est sortie toute l'histoire.

Ce qu'il y avait de beau en Allemagne, c'était l'ancienne chevalerie, sa force, sa loyauté, sa bonhomie, et la rudesse du nord qui s'alliait avec une sensibilité sublime. Ce qu'il y avait aussi de beau, c'était le christianisme enté sur la mythologie scandinave, cet honneur sauvage que la foi rendait pur et sacré ; ce respect pour les femmes, qui devenait plus touchant encore par la protection accordée à tous les faibles ; cet enthousiasme de la mort, ce paradis

guerrier où la religion la plus humaine a pris place. Tels sont les élémens du poëme épique en Allemagne. Il faut que le génie s'en empare, et qu'il sache, comme Médée, ranimer par un nouveau sang d'anciens souvenirs.

CHAPITRE XIII.

De la poésie allemande.

Les poésies allemandes détachées, sont, ce me semble, plus remarquables encore que les poëmes, et c'est surtout dans ce genre que le cachet de l'originalité est empreint : il est vrai aussi que les auteurs les plus cités à cet égard, Goëthe, Schiller, Bürger, etc., sont de l'école moderne, et que celle-là seule porte un caractère vraiment national. Goëthe a plus d'imagination, Schiller plus de sensibilité, et Bürger est de tous celui qui possède le talent le plus populaire. En examinant successivement quelques poésies de ces trois hommes, on se fera mieux l'idée de ce qui les distingue. Schiller a de l'analogie

avec le goût français, toutefois on ne trouve dans ses poésies détachées rien qui ressemble aux poésies fugitives de Voltaire; cette élégance de conversation et presque de manières, transportée dans la poésie, n'appartenait qu'à la France, et Voltaire, en fait de grâce, était le premier des écrivains français. Il serait intéressant de comparer les stances de Schiller sur la perte de la jeunesse, intitulées *l'Idéal*, avec celles de Voltaire.

Si vous voulez que j'aime encore,
Rendez-moi l'âge des amours, etc.

On voit, dans le poëte français, l'expression d'un regret aimable, dont les plaisirs de l'amour et les joies de la vie sont l'objet; le poëte allemand pleure la perte de l'enthousiasme et de l'innocente pureté des pensées du premier âge; et c'est par la poésie et la pensée qu'il se flatte d'embellir encore le déclin de ses ans. Il n'y a pas dans les stances de Schiller cette clarté facile et brillante que permet un genre d'esprit à la portée de tout le monde; mais on y peut puiser des consolations qui agissent sur l'âme intérieurement. Schiller ne présente jamais les ré-

flexions les plus profondes que revêtues de nobles images : il parle à l'homme comme la nature elle-même ; car la nature est tout à la fois penseur et poëte. Pour peindre l'idée du temps, elle fait couler devant nos yeux les flots d'un fleuve inépuisable ; et pour que sa jeunesse éternelle nous fasse songer à notre existence passagère, elle se revêt de fleurs qui doivent périr, elle fait tomber en automne les feuilles des arbres que le printemps a vues dans tout leur éclat : la poésie doit être le miroir terrestre de la Divinité, et réfléchir par les couleurs, les sons et les rhythmes, toutes les beautés de l'univers.

La pièce de vers intitulée la *Cloche*, consiste en deux parties parfaitement distinctes : les strophes en refrain expriment le travail qui se fait dans la forge, et entre chacune de ces strophes il y a des vers ravissans sur les circonstances solennelles, ou sur les événemens extraordinaires annoncés par les cloches, tels que la naissance, le mariage, la mort, l'incendie, la révolte, etc. On pourrait traduire en français les pensées fortes, les images belles et touchantes qu'inspirent à Schiller les grandes époques de la destinée humaine ;

mais il est impossible d'imiter noblement les strophes en petits vers et composées de mots dont le son bizarre et précipité semble faire entendre les coups redoublés et les pas rapides des ouvriers qui dirigent la lave brûlante de l'airain. Peut-on avoir l'idée d'un poëme de ce genre par une traduction en prose? c'est lire la musique au lieu de l'entendre; encore est-il plus aisé de se figurer, par l'imagination, l'effet des instrumens qu'on connaît, que les accords et les contrastes d'un rythme et d'une langue qu'on ignore. Tantôt la brièveté régulière du mètre fait sentir l'activité des forgerons, l'énergie bornée, mais continue, qui s'exerce dans les occupations matérielles; et tantôt, à côté de ce bruit dur et fort, l'on entend les chants aériens de l'enthousiasme et de la mélancolie.

L'originalité de ce poëme est perdue quand on le sépare de l'impression que produisent une mesure de vers habilement choisie, et des rimes qui se répondent comme des échos intelligens que la pensée modifie; et cependant ces effets pittoresques des sons seraient très-hasardés en français. L'ignoble nous menace sans

cesse : nous n'avons pas, comme presque tous les autres peuples, deux langues, celle de la prose et celle des vers ; et il en est des mots comme des personnes, là où les rangs sont confondus, la familiarité est dangereuse.

Une autre pièce de Schiller, *Cassandre*, pourrait plus facilement se traduire en français, quoique le langage poétique y soit d'une grande hardiesse. Cassandre, au moment où la fête des noces de Polyxène avec Achille va commencer, est saisie par le pressentiment des malheurs qui résulteront de cette fête ; elle se promène triste et sombre dans les bois d'Apollon, et se plaint de connaître l'avenir qui trouble toutes les jouissances. On voit dans cette ode le mal que fait éprouver à un être mortel la prescience d'un Dieu. La douleur de la prophétesse n'est-elle pas ressentie par tous ceux dont l'esprit est supérieur et le caractère passionné? Schiller a su montrer, sous une forme toute poétique, une grande idée morale : c'est que le véritable génie, celui du sentiment, est victime de lui-même, quand il ne le serait pas des autres. Il n'y a point d'hymen pour Cassandre, non qu'elle soit insen-

sible, non qu'elle soit dédaignée; mais son âme pénétrante dépasse en peu d'instans et la vie et la mort, et ne se reposera que dans le Ciel.

Je ne finirais point si je voulais parler de toutes les poésies de Schiller, qui renferment des pensées et des beautés nouvelles. Il a fait sur le départ des Grecs, après la prise de Troie, un hymne qu'on pourrait croire d'un poëte d'alors, tant la couleur du temps y est fidèlement observée. J'examinerai, sous le rapport de l'art dramatique, le talent admirable des Allemands pour se transporter dans les siècles, dans les pays, dans les caractères les plus différens du leur : superbe faculté, sans laquelle les personnages qu'on met en scène ressemblent à des marionnettes qu'un même fil remue, et qu'une même voix, celle de l'auteur, fait parler. Schiller mérite surtout d'être admiré comme poëte dramatique; Goëthe est tout seul au premier rang dans l'art de composer des élégies, des romances, des stances, etc.; ses poésies détachées ont un mérite très-différent de celles de Voltaire. Le poëte français a su mettre en vers l'esprit de la société la plus brillante; le poëte

allemand réveille dans l'âme, par quelques traits rapides, des impressions solitaires et profondes.

Goëthe, dans ce genre d'ouvrages, est naturel au suprême degré; non-seulement naturel quand il parle d'après ses propres impressions, mais aussi quand il se transporte dans des pays, des mœurs et des situations toutes nouvelles; sa poésie prend facilement la couleur des contrées étrangères; il saisit avec un talent unique ce qui plaît dans les chansons nationales de chaque peuple; il devient, quand il le veut, un Grec, un Indien, un Morlaque. Nous avons souvent parlé de ce qui caractérise les poëtes du nord, la mélancolie et la méditation. Goëthe, comme tous les hommes de génie, réunit en lui d'étonnans contrastes; on retrouve dans ses poésies beaucoup de traces du caractère des habitans du midi; il est plus en train de l'existence que les septentrionaux; il sent la nature avec plus de vigueur et de sérénité; son esprit n'en a pas moins de profondeur, mais son talent a plus de vie; on y trouve un certain genre de naïveté qui réveille à la fois le souvenir de la simplicité antique et de celle du moyen

âge : ce n'est pas la naïveté de l'innocence, c'est celle de la force. On aperçoit dans les poésies de Goëthe qu'il dédaigne une foule d'obstacles, de convenances, de critiques et d'observations qui pourraient lui être opposées. Il suit son imagination où elle le mène, et un certain orgueil en masse l'affranchit des scrupules de l'amour-propre. Goëthe est en poésie un artiste puissamment maître de la nature, et plus admirable encore quand il n'achève pas ses tableaux, car ses esquisses renferment toutes le germe d'une belle fiction; mais ses fictions terminées ne supposent pas toujours une heureuse esquisse.

Dans ses élégies, composées à Rome, il ne faut pas chercher des descriptions de l'Italie; Goëthe ne fait presque jamais ce qu'on attend de lui, et quand il y a de la pompe dans une idée, elle lui déplaît; il veut produire de l'effet par une route détournée, et comme à l'insu de l'auteur et du lecteur. Ses élégies peignent l'effet de l'Italie sur toute son existence, cette ivresse du bonheur, dont un beau ciel le pénètre. Il raconte ses plaisirs, même les plus vulgaires, à la manière de Properce; et de temps en temps quelques beaux sou-

venirs de la ville maîtresse du monde donnent à l'imagination un élan d'autant plus vif qu'elle n'y était pas préparée.

Une fois, il raconte comment il rencontra dans la campagne de Rome une jeune femme qui allaitait son enfant, assise sur un débris de colonne antique : il voulut la questionner sur les ruines dont sa cabane était environnée ; elle ignorait ce dont il lui parlait ; toute entière aux affections dont son âme était remplie, elle aimait, et le moment présent existait seul pour elle.

On lit dans un auteur grec, qu'une jeune fille, habile dans l'art de tresser les fleurs, lutta contre son amant Pausias qui savait les peindre. Goëthe a composé sur ce sujet une idylle charmante. L'auteur de cette idylle est aussi celui de Werther. Depuis le sentiment qui donne de la grâce, jusqu'au désespoir qui exalte le génie, Goëthe a parcouru toutes les nuances de l'amour.

Après s'être fait grec dans Pausias, Goëthe nous conduit en Asie, par une romance pleine de charmes, *la Bayadère*. Un dieu de l'Inde (Mahadoeh) se revêt de la forme mortelle pour juger des peines

et des plaisirs des hommes, après les avoir éprouvés. Il voyage à travers l'Asie, observe les grands et le peuple; et comme un soir, au sortir d'une ville, il se promenait sur les bords du Gange, une Bayadère l'arrête, et l'engage à se reposer dans sa demeure. Il y a tant de poésie, une couleur si orientale dans la peinture des danses de cette Bayadère, des parfums et des fleurs dont elle s'entoure, qu'on ne peut juger d'après nos mœurs un tableau qui leur est tout-à-fait étranger. Le dieu de l'Inde inspire un amour véritable à cette femme égarée; et touché du retour vers le bien qu'une affection sincère doit toujours inspirer, il veut épurer l'âme de la Bayadère par l'épreuve du malheur.

A son réveil elle trouve son amant mort à ses côtés: les prêtres de Brama emportent le corps sans vie que le bûcher doit consumer. La Bayadère veut s'y précipiter avec ce qu'elle aime: mais les prêtres la repoussent parce que, n'étant pas son épouse, elle n'a pas le droit de mourir avec lui. La Bayadère, après avoir ressenti toutes les douleurs de l'amour et de la honte, se précipite dans le bûcher malgré les brames. Le dieu la reçoit dans ses

bras, il s'élance hors des flammes et porte au Ciel l'objet de sa tendresse qu'il a rendu digne de son choix.

Zelter, un musicien original, a mis sur cette romance un air tour à tour voluptueux et solennel qui s'accorde singulièrement bien avec les paroles. Quand on l'entend, on se croit au milieu de l'Inde et de ses merveilles; et qu'on ne dise pas qu'une romance est un poëme trop court pour produire un tel effet. Les premières notes d'un air, les premiers vers d'un poëme transportent l'imagination dans la contrée et dans le siècle qu'on veut peindre; mais si quelques mots ont cette puissance, quelques mots aussi peuvent détruire l'enchantement. Les sorciers jadis faisaient ou empêchaient les prodiges, à l'aide de quelques paroles magiques. Il en est de même du poëte; il peut évoquer le passé, ou faire reparaître le présent selon qu'il se sert d'expressions conformes ou non au temps ou au pays qu'il chante, selon qu'il observe ou néglige les couleurs locales et ces petites circonstances ingénieusement inventées qui exercent l'esprit, dans la fiction comme dans la réalité, à découvrir la vérité sans qu'on vous la dise.

Une autre romance de Goëthe produit un effet délicieux par les moyens les plus simples : c'est *le Pêcheur*. Un pauvre homme s'assied sur le bord d'un fleuve, un soir d'été, et, tout en jetant sa ligne, il contemple l'eau claire et limpide qui vient baigner doucement ses pieds nus. La nymphe de ce fleuve l'invite à s'y plonger; elle lui peint les délices de l'onde pendant la chaleur, le plaisir que le soleil trouve à se rafraîchir la nuit dans la mer; le calme de la lune, quand ses rayons se reposent et s'endorment au sein des flots; enfin le pêcheur attiré, séduit, entraîné, s'avance vers la nymphe, et disparaît pour toujours. Le fond de cette romance est peu de chose; mais ce qui est ravissant, c'est l'art de faire sentir le pouvoir mystérieux que peuvent exercer les phénomènes de la nature. On dit qu'il y a des personnes qui découvrent les sources cachées sous la terre par l'agitation nerveuse qu'elles leur causent : on croit souvent reconnaître dans la poésie allemande ces miracles de la sympathie entre l'homme et les élémens. Le poëte allemand comprend la nature, non pas seulement en poëte, mais en frère; et l'on dirait que des rapports de famille

lui parlent pour l'air, l'eau, les fleurs, les arbres, enfin pour toutes les beautés primitives de la création.

Il n'est personne qui n'ait senti l'attrait indéfinissable que les vagues font éprouver, soit par le charme de la fraîcheur, soit par l'ascendant qu'un mouvement uniforme et perpétuel pourrait prendre insensiblement sur une existence passagère et périssable. La romance de Goëthe exprime admirablement le plaisir toujours croissant qu'on trouve à considérer les ondes pures d'un fleuve : le balancement du rhythme et de l'harmonie imite celui des flots, et produit sur l'imagination un effet analogue. L'âme de la nature se fait connaître à nous de toutes parts et sous mille formes diverses. La campagne fertile, comme les déserts abandonnés, la mer, comme les étoiles, sont soumises aux mêmes lois, et l'homme renferme en lui-même des sensations, des puissances occultes qui correspondent avec le jour, avec la nuit, avec l'orage : c'est cette alliance secrète de notre être avec les merveilles de l'univers qui donne à la poésie sa véritable grandeur. Le poëte sait rétablir l'unité du monde physique

avec le monde moral; son imagination forme un lien entre l'un et l'autre.

Plusieurs pièces de Goëthe sont remplies de gaîté; mais on y trouve rarement le genre de plaisanterie auquel nous sommes accoutumés : il est plutôt frappé par les images que par les ridicules; il saisit avec un instinct singulier l'originalité des animaux, toujours nouvelle et toujours la même. *La Ménagerie de Lily*, *le Chant de noce dans le vieux château*, peignent ces animaux, non comme des hommes, à la manière de La Fontaine, mais comme des créatures bizarres dans lesquelles la nature s'est egayée. Goëthe sait aussi trouver dans le merveilleux une source de plaisanteries d'autant plus aimables, qu'aucun but sérieux ne s'y fait apercevoir.

Une chanson, intitulée *l'Élève du Sorcier*, mérite d'être citée sous ce rapport. Un disciple d'un sorcier a entendu son maître murmurer quelques paroles magiques, à l'aide desquelles il se fait servir par un manche à balai ; il les retient, et commande au balai d'aller lui chercher de l'eau à la rivière pour laver sa maison. Le balai part et revient, apporte un sceau, puis un autre, puis un autre encore, et

toujours ainsi sans discontinuer. L'élève voudrait l'arrêter, mais il a oublié les mots dont il faut se servir pour cela : le manche à balai, fidèle à son office, va toujours à la rivière et toujours y puise de l'eau dont il arrose et bientôt submergera la maison. L'élève, dans sa fureur, prend une hache et coupe en deux le manche à balai : alors les deux morceaux du bâton deviennent deux domestiques au lieu d'un, et vont chercher de l'eau, et la répandent à l'envi dans les appartemens avec plus de zèle que jamais. L'élève a beau dire des injures à ces stupides bâtons, ils agissent sans relâche ; et la maison eût été perdue si le maître ne fût pas arrivé à temps pour secourir l'élève, en se moquant de sa ridicule présomption. L'imitation maladroite des grands secrets de l'art est très-bien peinte dans cette petite scène.

Il nous reste à parler de la source inépuisable des effets poétiques en Allemagne, la terreur : les revenans et les sorciers plaisent au peuple comme aux hommes éclairés : c'est un reste de la mythologie du nord, c'est une disposition qu'inspirent assez naturellement les longues nuits des climats septentrionaux ; et d'ail-

leurs, quoique le christianisme combatte toutes les craintes non fondées, les superstitions populaires ont toujours une analogie quelconque avec la religion dominante. Presque toutes les opinions vraies ont à leur suite une erreur; elle se place dans l'imagination comme l'ombre à côté de la réalité : c'est un luxe de croyance qui s'attache d'ordinaire à la religion comme à l'histoire; je ne sais pourquoi l'on dédaignerait d'en faire usage. Shakespeare a tiré des effets prodigieux des spectres et de la magie, et la poésie ne saurait être populaire quand elle méprise ce qui exerce un empire irréfléchi sur l'imagination. Le génie et le goût peuvent présider à l'emploi de ces contes : il faut qu'il y ait d'autant plus de talent dans la manière de les traiter, que le fond en est vulgaire; mais peut-être que c'est dans cette réunion seule que consiste la grande puissance d'un poëme. Il est probable que les événemens racontés dans l'Iliade et dans l'Odyssée étaient chantés par les nourrices, avant qu'Homère en fît le chef-d'œuvre de l'art.

Bürger est de tous les Allemands celui qui a le mieux saisi cette veine de superstition qui conduit si loin dans le fond du

cœur. Aussi ses romances sont-elles connues de tout le monde en Allemagne. La plus fameuse de toutes, *Lenore*, n'est pas, je crois, traduite en français, ou du moins il serait bien difficile qu'on pût en exprimer tous les détails, ni par notre prose, ni par nos vers. Une jeune fille s'effraie de n'avoir point de nouvelles de son amant, parti pour l'armée; la paix se fait; tous les soldats retournent dans leurs foyers. Les mères retrouvent leurs fils, les sœurs leurs frères, les époux leurs épouses; les trompettes guerrières accompagnent les chants de la paix et la joie règne dans tous les cœurs. Lenore parcourt en vain les rangs des guerriers, elle n'y voit point son amant; nul ne peut lui dire ce qu'il est devenu. Elle se désespère : sa mère voudrait la calmer; mais le jeune cœur de Lenore se révolte contre la douleur, et, dans son égarement, elle renie la Providence. Au moment où le blasphème est prononcé, l'on sent dans l'histoire quelque chose de funeste, et dès cet instant l'âme est constamment ébranlée.

A minuit, un chevalier s'arrête à la porte de Lenore; elle entend le hennissement du cheval et le cliquetis des éperons : le

chevalier frappe, elle descend et reconnaît son amant. Il lui demande de le suivre à l'instant, car il n'a pas un moment à perdre, dit-il, avant de retourner à l'armée. Elle s'élance, il la place derrière lui sur son cheval, et part avec la promptitude de l'éclair. Il traverse au galop, pendant la nuit, des pays arides et déserts; la jeune fille est pénétrée de terreur, et lui demande sans cesse raison de la rapidité de sa course; le chevalier presse encore plus les pas de son cheval par ses cris sombres et sourds, et prononce à voix basse ces mots : *Les morts vont vite, les morts vont vite.* Lenore lui répond : *Ah! laisse en paix les morts!* Mais toutes les fois qu'elle lui adresse des questions inquiètes, il lui répète les mêmes paroles funestes.

En approchant de l'église où il la menait, disait-il, pour s'unir avec elle, l'hiver et les frimas semblent changer la nature elle-même en un affreux présage : des prêtres portent en pompe un cercueil; et leur robe noire traîne lentement sur la neige, linceul de la terre; l'effroi de la jeune fille augmente, et toujours son amant la rassure avec un mélange d'ironie et d'insouciance qui fait frémir. Tout ce qu'il

dit est prononcé avec une précipitation monotone, comme si déjà, dans son langage, l'on ne sentait plus l'accent de la vie; il lui promet de la conduire dans la demeure étroite et silencieuse où leurs noces doivent s'accomplir. On voit de loin le cimetière à côté de la porte de l'église : le chevalier frappe à cette porte, elle s'ouvre; il s'y précipite avec son cheval, qu'il fait passer au milieu des pierres funéraires; alors le chevalier perd par degrés l'apparence d'un être vivant; il se change en squelette, et la terre s'entr'ouvre pour engloutir sa maîtresse et lui.

Je ne me suis assurément pas flattée de faire connaître, par ce récit abrégé, le mérite étonnant de cette romance : toutes les images, tous les bruits, en rapport avec la situation de l'âme sont merveilleusement exprimés par la poésie : les syllabes, les rimes, tout l'art des paroles et de leurs sons est employé pour exciter la terreur. La rapidité des pas du cheval semble plus solennelle et plus lugubre que la lenteur même d'une marche funèbre. L'énergie avec laquelle le chevalier hâte sa course, cette pétulance de la mort cause un trouble inexprimable; et l'on se croit

emporté par le fantôme, comme la malheureuse qu'il entraîne avec lui dans l'abîme.

Il y a quatre traductions de la romance de Lenore en anglais, mais la première de toutes, sans comparaison, c'est celle de M. Spencer, le poëte anglais qui connaît le mieux le véritable esprit des langues étrangères. L'analogie de l'anglais avec l'allemand permet d'y faire sentir en entier l'originalité du style et de la versification de Bürger : et non-seulement on peut retrouver dans la traduction les mêmes idées que dans l'original, mais aussi les mêmes sensations; et rien n'est plus nécessaire pour connaître un ouvrage des beaux-arts. Il serait difficile d'obtenir le même résultat en français, où rien de bizarre n'est naturel.

Bürger a fait une autre romance moins célèbre, mais aussi très-originale, intitulée *le Féroce Chasseur*. Suivi de ses valets, et de sa meute nombreuse, il part pour la chasse un dimanche, au moment où les cloches du village annoncent le service divin. Un chevalier dont l'armure est blanche se présente à lui et le conjure de ne pas profaner le jour du Seigneur; un

autre chevalier, revêtu d'armes noires, lui fait honte de se soumettre à des préjugés qui ne conviennent qu'aux vieillards et aux enfans : le chasseur cède aux mauvaises inspirations ; il part, et arrive près du champ d'une pauvre veuve : elle se jette à ses pieds pour le supplier de ne pas dévaster la moisson, en traversant les blés avec sa suite : le chevalier aux armes blanches supplie le chasseur d'écouter la pitié : le chevalier noir se moque de ce puéril sentiment : le chasseur prend la férocité pour de l'énergie, et ses chevaux foulent aux pieds l'espoir du pauvre et de l'orphelin. Enfin le cerf poursuivi se réfugie dans la cabane d'un vieil hermite ; le chasseur veut y mettre le feu pour en faire sortir sa proie ; l'hermite embrasse ses genoux, il veut attendrir le furieux qui menace son humble demeure ; une dernière fois, le bon génie, sous la forme du chevalier blanc, parle encore : le mauvais génie, sous celle du chevalier noir, triomphe ; le chasseur tue l'hermite, et tout à coup il est changé en fantôme, et sa propre meute veut le dévorer. Une superstition populaire a donné lieu à cette romance : l'on prétend qu'à minuit, dans

de certaines saisons de l'année, on voit au-dessus de la forêt où cet événement doit s'être passé, un chasseur dans les nuages, poursuivi jusqu'au jour par ses chiens furieux.

Ce qu'il y a de vraiment beau dans cette poésie de Bürger, c'est la peinture de l'ardente volonté du chasseur : elle était d'abord innocente, comme toutes les facultés de l'âme ; mais elle se déprave toujours de plus en plus, chaque fois qu'il résiste à sa conscience, et cède à ses passions. Il n'avait d'abord que l'enivrement de la force ; il arrive enfin à celui du crime, et la terre ne peut plus le porter. Les bons et les mauvais penchans de l'homme sont très-bien caractérisés par les deux chevaliers blanc et noir : les mots, toujours les mêmes, que le chevalier blanc prononce pour arrêter le chasseur, sont aussi très-ingénieusement combinés. Les anciens, et les poëtes du moyen âge, ont parfaitement connu l'effroi que cause, dans de certaines circonstances, le retour des mêmes paroles ; il semble qu'on réveille ainsi le sentiment de l'inflexible nécessité. Les ombres, les oracles, toutes les puissances surnaturelles, doivent être monotones ; ce qui est

immuable est uniforme ; et c'est un grand art dans certaines fictions, que d'imiter, par les paroles, la fixité solennelle que l'imagination se représente dans l'empire des ténèbres et de la mort.

On remarque aussi dans Bürger, une certaine familiarité d'expression qui ne nuit point à la dignité de la poésie, et qui en augmente singulièrement l'effet. Quand on parvient à rapprocher de nous la terreur ou l'admiration, sans affaiblir ni l'une ni l'autre, ces sentimens deviennent nécessairement beaucoup plus forts : c'est mêler, dans l'art de peindre, ce que nous voyons tous les jours à ce que nous ne voyons jamais, et ce qui nous est connu nous fait croire à ce qui nous étonne.

Goëthe s'est essayé aussi dans ces sujets qui effraient à la fois les enfans et les hommes ; mais il y a mis des vues profondes, et qui donnent pour long-temps à penser. Je vais tâcher de rendre compte de celle de ses poésies de revenans, la *Fiancée de Corinthe*, qui a le plus de réputation en Allemagne. Je ne voudrais assurément défendre en aucune manière ni le but de cette fiction, ni la fiction en elle-même ; mais il

me semble difficile de n'être pas frappé de l'imagination qu'elle suppose.

Deux amis, l'un d'Athènes et l'autre de Corinthe, ont résolu d'unir ensemble leur fils et leur fille. Le jeune homme part pour aller voir à Corinthe celle qui lui est promise, et qu'il ne connaît pas encore : c'était au moment où le christianisme commençait à s'établir. La famille de l'Athénien a gardé son ancienne religion; celle du Corinthien adopte la croyance nouvelle; et la mère, pendant une longue maladie, a consacré sa fille aux autels. La sœur cadette est destinée à remplacer sa sœur aînée qu'on a fait religieuse.

Le jeune homme arrive tard dans la maison; toute la famille est endormie; les valets apportent à souper dans son appartement, et l'y laissent seul : peu de temps après, un hôte singulier entre chez lui; il voit s'avancer jusqu'au milieu de la chambre une jeune fille revêtue d'un voile et d'un habit blanc, le front ceint d'un ruban noir et or, et quand elle aperçoit le jeune homme, elle recule intimidée, et s'écrie, en élevant au ciel ses blanches mains : — Hélas! suis-je donc devenue déjà si étrangère à la maison, dans l'étroite cellule où

je suis renfermée, que j'ignore l'arrivée d'un nouvel hôte?

Elle veut s'enfuir, le jeune homme la retient; il apprend que c'est elle qui lui était destinée pour épouse. Leurs pères avaient juré de les unir, tout autre serment lui paraît nul. — Reste, mon enfant, lui dit-il, reste, et ne sois pas si pâle d'effroi; partage avec moi les dons de Cérès et de Bacchus; tu amènes l'amour, et bientôt nous éprouverons combien nos dieux sont favorables aux plaisirs. Le jeune homme conjure la jeune fille de se donner à lui.

« Je n'appartiens plus à la joie, lui ré-
» pond-elle, le dernier pas est accompli;
» la troupe brillante de nos dieux a dis-
» paru, et, dans cette maison silencieuse,
» on n'adore plus qu'un Être invisible dans
» le Ciel, qu'un Dieu mourant sur la croix.
» On ne sacrifie plus des taureaux ni des
» brebis, mais on m'a choisie pour vic-
» time humaine; ma jeunesse et la nature
» furent immolées aux autels : éloigne-
» toi, jeune homme, éloigne-toi; blan-
» che comme la neige, et glacée comme
» elle, est la maîtresse infortunée que ton
» cœur s'est choisie. »

A l'heure de minuit, qu'on appelle l'heure des spectres, la jeune fille semble plus à l'aise; elle boit avidement d'un vin couleur de sang, semblable à celui que prenaient les ombres dans l'Odyssée pour se retracer leurs souvenirs; mais elle refuse obstinément le moindre morceau de pain: elle donne une chaîne d'or à celui dont elle devait être l'épouse, et lui demande une boucle de ses cheveux; le jeune homme, que ravit la beauté de la jeune fille, la serre dans ses bras avec transport, mais il ne sent point de cœur battre dans son sein, ses membres sont glacés. — N'importe, s'écrie-t-il, je saurai te ranimer, quand le tombeau même t'aurait envoyée vers moi. —

Et alors commence la scène la plus extraordinaire que l'imagination en délire ait pu se figurer; un mélange d'amour et d'effroi, une union redoutable de la mort et de la vie. Il y a comme une volupté funèbre dans ce tableau, où l'amour fait alliance avec la tombe, où la beauté même ne semble qu'une apparition effrayante.

Enfin la mère arrive; et convaincue qu'une de ses esclaves s'est introduite chez l'étranger, elle veut se livrer à son juste

courroux ; mais tout à coup la jeune fille grandit jusqu'à la voûte comme une ombre, et reproche à sa mère d'avoir causé sa mort en lui faisant prendre le voile. — « Oh ! ma mère, ma mère, s'écrie-t-elle » d'une voix sombre, pourquoi troublez-» vous cette belle nuit de l'hymen ? n'é-» tait-ce pas assez que, si jeune, vous » m'eussiez fait couvrir d'un linceul, et » porter dans le tombeau ? Une malédic-» tion funeste m'a poussée hors de ma » froide demeure ; les chants murmurés » par vos prêtres n'ont pas soulagé mon » cœur ; le sel et l'eau n'ont point apaisé » ma jeunesse : ah ! la terre elle-même » ne refroidit point l'amour.

« Ce jeune homme me fut promis quand » le temple serein de Vénus n'était point » encore renversé. Ma mère, deviez-vous » manquer à votre parole pour obéir à des » vœux insensés ? Aucun Dieu n'a reçu » vos sermens quand vous avez juré de re-» fuser l'hymen à votre fille. Et toi, beau » jeune homme, maintenant tu ne peux » plus vivre ; tu languiras dans ces mêmes » lieux où tu as reçu ma chaîne, où j'ai » pris une boucle de ta chevelure : demain » tes cheveux blanchiront, et tu ne retrou-

» veras ta jeunesse que dans l'empire des
» ombres.

» Écoute au moins, ma mère, la prière
» dernière que je t'adresse : ordonne qu'un
» bûcher soit préparé; fais ouvrir le cer-
» cueil étroit qui me renferme; conduis
» les amans au repos à travers les flammes;
» et quand l'étincelle brillera, et quand
» les cendres seront brûlantes, nous nous
» hâterons d'aller ensemble rejoindre nos
» anciens dieux. »

Sans doute un goût pur et sévère doit blâmer beaucoup de choses dans cette pièce; mais quand on la lit dans l'original, il est impossible de ne pas admirer l'art avec lequel chaque mot produit une terreur croissante : chaque mot indique, sans l'expliquer, l'horrible merveilleux de cette situation. Une histoire, dont rien ne peut donner l'idée, est peinte avec des détails frappans et naturels, comme s'il s'agissait de quelque chose qui fût arrivé; et la curiosité est constamment excitée sans qu'on voulût sacrifier une seule circonstance pour qu'elle fût plus tôt satisfaite.

Néanmoins cette pièce est la seule parmi les poésies détachées des auteurs célèbres de l'Allemagne, contre laquelle le goût

français eut quelque chose à redire : dans toutes les autres les deux nations paraissent d'accord. Le poëte Jacobi a presque dans ses vers le piquant et la légèreté de Gresset. Matthisson a donné à la poésie descriptive, dont les traits étaient souvent trop vagues, le caractère d'un tableau aussi frappant par le coloris que par la ressemblance. Le charme pénétrant des poésies de Salis fait aimer leur auteur, comme si l'on était de ses amis. Tiedge est un poëte moral et pur, dont les écrits portent l'âme au sentiment le plus religieux. Enfin, une foule de poëtes devraient encore être cités, s'il était possible d'indiquer tous les noms dignes de louange, dans un pays où la poésie est si naturelle à tous les esprits cultivés.

A. W. Schlegel, dont les opinions littéraires ont fait tant de bruit en Allemagne, ne se permet pas dans ses poésies la moindre expression, la moindre nuance que la théorie du goût le plus sévère pût attaquer. Ses élégies sur la mort d'une jeune personne, ses stances sur l'union de l'Eglise avec les beaux-arts, son élégie sur Rome, sont écrites avec la délicatesse et la noblesse la plus soutenue. On n'en

pourra juger que bien imparfaitement par les deux exemples que je vais citer ; ils serviront du moins à faire connaître le caractère de ce poëte. L'idée du sonnet, *l'Attachement à la terre*, m'a paru pleine de charmes.

« Souvent l'âme fortifiée par la con-
» templation des choses divines, voudrait
» déployer ses ailes vers le ciel. Dans le
» cercle étroit qu'elle parcourt, son acti-
» vité lui semble vaine, et sa science un
» délire ; un désir invincible la presse de
» s'élancer vers des régions élevées, vers
» des sphères plus libres ; elle croit qu'au
» terme de sa carrière un rideau va se le-
» ver pour lui découvrir des scènes de
» lumière ; mais quand la mort touche
» son corps périssable, elle jette un re-
» gard en arrière vers les plaisirs ter-
» restres et vers ses compagnes mortelles.
» Ainsi, lorsque jadis Proserpine fut en-
» levée dans les bras de Pluton, loin des
» prairies de la Sicile, enfantine dans ses
» plaintes, elle pleurait pour les fleurs qui
» s'échappaient de son sein. »

La pièce de vers suivante doit perdre encore plus à la traduction que le sonnet ; elle est intitulée *Mélodies de la vie* : le

cygne y est mis en opposition avec l'aigle, l'un comme l'emblème de l'existence contemplative, l'autre comme l'image de l'existence active : le rhythme du vers change quand le cygne parle et quand l'aigle lui répond, et les chants de tous les deux sont pourtant renfermés dans la même stance que la rime réunit : les véritables beautés de l'harmonie se trouvent aussi dans cette pièce, non l'harmonie imitative, mais la musique intérieure de l'âme. L'émotion se trouve sans réfléchir, et le talent qui réfléchit en fait de la poésie.

« *Le cygne* : Ma vie tranquille se passe
» dans les ondes, elle n'y trace que de
» légers sillons qui se perdent au loin, et
» les flots à peine agités répètent comme
» un miroir pur mon image sans l'altérer.
» *L'aigle :* Les rochers escarpés sont
» ma demeure, je plane dans les airs au
» milieu de l'orage ; à la chasse, dans les
» combats, dans les dangers, je me fie à
» mon vol audacieux.
» *Le cygne :* L'azur du ciel serein me
» réjouit, le parfum des plantes m'attire

» doucement vers le rivage, quand au
» coucher du soleil, je balance mes ailes
» blanches sur les vagues pourprées.

» *L'aigle :* Je triomphe dans la tempête
» quand elle déracine les chênes des fo-
» rêts, et je demande au tonnerre si c'est
» avec plaisir qu'il anéantit.

» *Le cygne* : Invité par le regard d'A-
» pollon, j'ose aussi me baigner dans les
» flots de l'harmonie; et, reposant à ses
» pieds, j'écoute les chants qui retentissent
» dans la vallée de Tempé.

» *L'aigle :* Je réside sur le trône même
» de Jupiter; il me fait signe et je vais lui
» chercher la foudre; et, pendant mon
» sommeil, mes ailes apesanties couvrent
» le sceptre du souverain de l'univers.

» *Le cygne :* Mes regards prophétiques
» contemplent souvent les étoiles et la
» voûte azurée qui se réfléchit dans les
» flots, et le regret le plus intime m'ap-
» pelle vers ma patrie, dans le pays des
» Cieux.

» *L'aigle* : Dès mes jeunes années,
» c'est avec délices que, dans mon vol,
» j'ai fixé le soleil immortel; je ne puis
» m'abaisser à la poussière terrestre, je me
» sens l'allié des dieux.

» *Le cygne :* Une douce vie cède vo-
» lontiers à la mort ; quand elle viendra
» me dégager de mes liens et rendre à ma
» voix sa mélodie, mes chants, jusqu'à
» mon dernier souffle, célébreront l'instant
» solennel.

» *L'aigle :* L'âme, comme un phénix
» brillant, s'élève du bûcher, libre et
» dévoilée ; elle salue sa destinée divine ;
» le flambeau de la mort la rajeunit (1). »

C'est une chose digne d'être observée, que le goût des nations, en général, diffère bien plus dans l'art dramatique que dans toute autre branche de la littérature. Nous analyserons les motifs de ces différences dans les chapitres suivans ; mais avant d'entrer dans l'examen du théâtre allemand, quelques observations générales sur le goût me semblent nécessaires. Je ne le considérerai pas abstraitement comme une faculté intellectuelle ; plusieurs écrivains, et Montesquieu en particulier,

---

(1) Chez les anciens, l'aigle qui s'envolait du bûcher était l'emblème de l'immortalité de l'âme, et souvent même de l'apothéose.

ont épuisé ce sujet. J'indiquerai seulement pourquoi le goût en littérature est compris d'une manière si différente par les Français et par les nations germaniques.

CHAPITRE XIV.

Du goût.

Ceux qui se croient du goût en sont plus orgueilleux que ceux qui se croient du génie. Le goût est en littérature comme le bon ton en société; on le considère comme une preuve de la fortune, de la naissance, ou du moins des habitudes qui tiennent à toutes les deux; tandis que le génie peut naître dans la tête d'un artisan qui n'aurait jamais eu de rapport avec la bonne compagnie. Dans tout pays où il y aura de la vanité, le goût sera mis au premier rang, parce qu'il sépare les classes, et qu'il est un signe de ralliement entre tous les individus de la première. Dans tous les pays où s'exercera la puissance du

ridicule, le goût sera compté comme l'un des premiers avantages, car il sert surtout à connaître ce qu'il faut éviter. Le tact des convenances est une partie du goût, et c'est une arme excellente pour parer les coups entre les différens amours-propres; enfin il peut arriver qu'une nation entière se place, en aristocratie de bon goût, vis-à-vis des autres, et qu'elle soit ou qu'elle se croie la seule bonne compagnie de l'Europe; et c'est ce qui peut s'appliquer à la France, où l'esprit de société régnait si éminemment qu'elle avait quelque excuse pour cette prétention.

Mais le goût, dans son application aux beaux-arts, diffère singulièrement du goût dans son application aux convenances sociales : lorsqu'il s'agit de forcer les hommes à nous accorder une considération éphémère comme notre vie, ce qu'on ne fait pas est au moins aussi nécessaire que ce qu'on fait, car le grand monde est si facilement hostile, qu'il faut des agrémens bien extraordinaires pour qu'ils compensent l'avantage de ne donner prise sur soi à personne : mais le goût en poésie tient à la nature et doit être créateur comme elle; les principes de ce goût sont donc

tout autres que ceux qui dépendent des relations de la société.

C'est la confusion de ces deux genres qui est la cause des jugemens si opposés en littérature; les Français jugent les beaux-arts comme des convenances, et les Allemands, les convenances comme des beaux-arts: dans les rapports avec la société, il faut se défendre; dans les rapports avec la poésie, il faut se livrer. Si vous considérez tout en homme du monde, vous ne sentirez point la nature; si vous considérez tout en artiste, vous manquerez du tact que la société seule peut donner. S'il ne faut transporter dans les arts que l'imitation de la bonne compagnie, les Français seuls en sont vraiment capables; mais plus de latitude dans la composition est nécessaire pour remuer fortement l'imagination et l'âme. Je sais qu'on peut m'objecter avec raison que nos trois grands tragiques, sans manquer aux règles établies, se sont élevés à la plus sublime hauteur. Quelques hommes de génie, ayant à moissonner dans un champ tout nouveau, ont su se rendre illustres, malgré les difficultés qu'ils avaient à vaincre; mais la cessation des progrès de l'art, depuis eux, n'est-elle

pas une preuve qu'il y a trop de barrières dans la route qu'ils ont suivie.

« Le bon goût en littérature est, à » quelques égards, comme l'ordre sous le » despotisme; il importe d'examiner à » quel prix on l'achète (1). » En politique, M. Necker disait : *Il faut toute la liberté qui est conciliable avec l'ordre.* Je retournerais la maxime, en disant : il faut, en littérature, tout le goût qui est conciliable avec le génie; car si l'important, dans l'état social, c'est le repos, l'important, dans la littérature, au contraire, c'est l'intérêt, le mouvement, l'émotion, dont le goût à lui tout seul, est souvent l'ennemi.

On pourrait proposer un traité de paix entre les façons de juger, artistes et mondaines, des Allemands et des Français. Les Français devraient s'abstenir de condamner, même une faute de convenance, si elle avait pour excuse une pensée forte ou un sentiment vrai. Les Allemands devraient s'interdire tout ce qui offense le goût naturel, tout ce qui retrace des images

---

(2) Supprimé par la censure.

que les sensations repoussent : aucune théorie philosophique, quelque ingénieuse qu'elle soit, ne peut aller contre les répugnances des sensations, comme aucune poétique des convenances ne saurait empêcher les émotions involontaires. Les écrivains allemands les plus spirituels auraient beau soutenir que, pour comprendre la conduite des filles du roi Lear envers leur père, il faut montrer la barbarie des temps dans lesquels elles vivaient, et tolérer que le duc de Cornouailles, excité par Régane, écrase avec son talon, sur le théâtre, l'œil de Glocester, notre imagination se révoltera toujours contre ce spectacle, et demandera qu'on arrive à de grandes beautés par d'autres moyens. Mais les Français aussi dirigeraient toutes leurs critiques littéraires contre la prédiction des sorcières de Macbeth, l'apparition de l'ombre de Banquo, etc., qu'on n'en serait pas moins ébranlé jusqu'au fond de l'âme par les terribles effets qu'ils voudraient proscrire.

On ne saurait enseigner le bon goût dans les arts comme le bon ton en société, car le bon ton sert à cacher ce qui nous manque, tandis qu'il faut, avant tout, dans

les arts, un esprit créateur : le bon goût ne peut tenir lieu du talent en littérature, car la meilleure preuve de goût, lorsqu'on n'a pas de talent, serait de ne point écrire. Si l'on osait le dire, peut-être trouverait-on qu'en France il y a maintenant trop de freins pour des coursiers si peu fougueux, et qu'en Allemagne, beaucoup d'indépendance littéraire ne produit pas encore des résultats assez brillans.

CHAPITRE XV.

De l'art dramatique.

Le théâtre exerce beaucoup d'empire sur les hommes; une tragédie qui élève l'âme, une comédie qui peint les mœurs et les caractères, agit sur l'esprit d'un peuple presque comme un événement réel; mais pour obtenir un grand succès sur la scène, il faut avoir étudié le public auquel on s'adresse, et les motifs de toute espèce sur lesquels son opinion se fonde. La connaissance des hommes est aussi nécessaire que l'imagination même à un

auteur dramatique ; il doit atteindre aux sentimens d'un intérêt général, sans perdre de vue les rapports particuliers qui influent sur les spectateurs ; c'est la littérature en action qu'une pièce de théâtre, et le génie qu'elle exige n'est si rare que parce qu'il se compose de l'étonnante réunion du tact des circonstances et de l'inspiration poétique. Rien ne serait donc plus absurde que de vouloir à cet égard imposer à toutes les nations le même système ; quand il s'agit d'adapter l'art universel au goût de chaque pays, l'art immortel aux mœurs du temps, des modifications très-importantes sont inévitables ; et de là viennent tant d'opinions diverses sur ce qui constitue le talent dramatique : dans toutes les autres branches de la littérature on est plus facilement d'accord.

On ne peut nier, ce me semble, que les Français ne soient la nation du monde la plus habile dans la combinaison des effets du théâtre : ils l'emportent aussi sur toutes les autres par la dignité des situations et du style tragique. Mais, tout en reconnaissant cette double supériorité, on peut éprouver des émotions plus profondes par des ouvrages moins bien or-

donnés; la conception des pièces étrangères est quelquefois plus frappante et plus hardie, et souvent elle renferme je ne sais quelle puissance qui parle plus intimement à notre cœur, et touche de plus près aux sentimens qui nous ont personnellement agités.

Comme les Français s'ennuient facilement, ils évitent les longueurs en toutes choses. Les Allemands, en allant au théâtre, ne sacrifient d'ordinaire qu'une triste partie de jeu, dont les chances monotones remplissent à peine les heures; ils ne demandent donc pas mieux que de s'établir tranquillement au spectacle, et de donner à l'auteur tout le temps qu'il veut pour préparer les événemens et développer les personnages: l'impatience française ne tolère pas cette lenteur.

Les pièces allemandes ressemblent d'ordinaire aux tableaux des anciens peintres: les physionomies sont belles, expressives, recueillies; mais toutes les figures sont sur le même plan, quelquefois confuses, ou quelquefois placées l'une à côté de l'autre, comme dans le bas-relief, sans être réunies en groupes aux yeux des spectateurs. Les Français pensent, avec raison, que le théâtre, comme la peinture, doit être sou-

mis aux lois de la perspective. Si les Allemands étaient habiles dans l'art dramatique, ils le seraient aussi dans tout le reste; mais en aucun genre ils ne sont capables, même d'une adresse innocente : leur esprit est pénétrant en ligne droite, les choses belles d'une manière absolue sont de leur domaine; mais les beautés relatives, celles qui tiennent à la connaissance des rapports et à la rapidité des moyens, ne sont pas d'ordinaire du ressort de leurs facultés.

Il est singulier qu'entre ces deux peuples les Français soient celui qui exige la gravité la plus soutenue dans le ton de la tragédie; mais c'est précisément parce que les Français sont plus accessibles à la plaisanterie qu'ils ne veulent pas y donner lieu, tandis que rien ne dérange l'imperturbable sérieux des Allemands : c'est toujours dans son ensemble qu'ils jugent une pièce de théâtre, et ils attendent, pour la blâmer comme pour l'applaudir, qu'elle soit finie. Les impressions des Français sont plus promptes; et c'est en vain qu'on les préviendrait qu'une scène comique est destinée à faire ressortir une situation tragique; ils se moqueraient de l'une sans attendre l'autre;

chaque détail doit être pour eux aussi intéressant que le tout : ils ne font pas crédit d'un moment au plaisir qu'ils attendent des beaux-arts.

La différence du théâtre français et du théâtre allemand peut s'expliquer par celle du catactère des deux nations ; mais il se joint à ces différences naturelles des oppositions systématiques dont il importe de connaître la cause. Ce que j'ai déjà dit sur la poésie classique et romantique s'applique aussi aux pièces de théâtre. Les tragédies puisées dans la mythologie sont d'une toute autre nature que les tragédies historiques ; les sujets tirés de la fable étaient si connus, l'intérêt qu'ils inspiraient était si universel, qu'il suffisait de les indiquer pour frapper d'avance l'imagination. Ce qu'il y a d'éminemment poétique dans les tragédies grecques, l'intervention des dieux et l'action de la fatalité, rend leur marche beaucoup plus facile ; le détail des motifs, le développement des caractères, la diversité des faits, deviennent moins nécessaires quand l'événement est expliqué par une puissance surnaturelle ; le miracle abrége tout. Aussi l'action de la tragédie, chez les Grecs, est-elle

d'une étonnante simplicité ; la plupart des événemens sont prévus et même annoncés dès le commencement : c'est une cérémonie religieuses qu'une tragédie grecque. Le spectacle se donnait en l'honneur des dieux, et des hymnes interrompus par des dialogues et des récits peignaient tantôt les dieux clémens, tantôt les dieux terribles, mais toujours le destin planant sur la vie de l'homme. Lorsque ces mêmes sujets ont été transportés au théâtre français, nos grands poëtes leur ont donné plus de variété; ils ont multiplié les incidens, ménagé les surprises, et resserré le nœud. Il fallait en effet suppléer de quelque manière à l'intérêt national et religieux que les Grecs prenaient à ces pièces et que nous n'éprouvions pas ; toutefois, non content d'animer le pièces grecques, nous avons prêté aux personnages nos mœurs et nos sentimens, la politique et la galanterie modernes ; et c'est pour cela qu'un si grand nombre d'étrangers ne conçoivent pas l'admiration que nos chefs-d'œuvre nous inspirent. En effet, quand on les entend dans une autre langue, quand ils sont dépouillés de la beauté magique du style, on est surpris du peu

d'émotions qu'ils produisent et des inconvenances qu'on y trouve; car ce qui ne s'accorde ni avec le siècle, ni avec les mœurs nationales des personnages que l'on représente, n'est-il pas aussi une inconvenance? et n'y a-t-il de ridicule que ce qui ne nous ressemble pas.

Les pièces dont les sujets sont grecs ne perdent rien à la sévérité de nos règles dramatiques; mais si nous voulions goûter, comme les Anglais, le plaisir d'avoir un théâtre historique, d'être intéressés par nos souvenirs, émus par notre religion, comment serait-il possible de se conformer rigoureusement, d'une part, aux trois unités, et de l'autre, au genre de pompe dont on se fait une loi dans nos tragédies?

C'est une question si rebattue que celle des trois unités, qu'on n'ose presque pas en reparler; mais de ces trois unités il n'y en a qu'une d'importante, celle de l'action, et l'on ne peut jamais considérer les autres que comme lui étant subordonnées. Or, si la vérité de l'action perd à la nécessité puérile de ne pas changer de lieu et de se borner à vingt-quatre heures, imposer cette nécessité, c'est soumettre le génie dramatique à une gêne dans le genre de

celle des acrostiches, gêne qui sacrifie le fond de l'art à sa forme.

Voltaire est celui de nos grands poëtes tragiques qui a le plus souvent traité des sujets modernes. Il s'est servi, pour émouvoir, du christianisme et de la chevalerie, et si l'on est de bonne foi, l'on conviendra, ce me semble, qu'Alzire, Zaïre et Tancrède font verser plus de larmes que tous les chefs-d'œuvre grecs et romains de notre théâtre. Dubelloy, avec un talent bien subalterne, est pourtant parvenu à réveiller des souvenirs français sur la scène française; et quoiqu'il ne sût point écrire, on éprouve, par ses pièces, un intérêt semblable à celui que les Grecs devaient ressentir quand il voyaient représenter devant eux les faits de leur histoire. Quel parti le génie ne peut-il pas tirer de cette disposition? Et cependant il n'est presque point d'événemens qui datent de notre ère dont l'action puisse se passer ou dans un même jour ou dans un même lieu; la diversité des faits qu'entraîne un ordre social plus compliqué, les délicatesses de sentiment qu'inspire une religion plus tendre, enfin, la vérité de mœurs qu'on doit observer dans les tableaux plus rap-

prochés de nous, exigent une grande latitude dans les compositions dramatiques.

On peut citer un exemple récent de ce qu'il en coûte pour se conformer, dans les sujets tirés de l'histoire moderne, à notre orthodoxie dramatique. Les Templiers de M. Renouard sont certainement l'une des pièces les plus dignes de louange qui ait paru depuis long-temps, cependant qu'y a-t-il de plus étrange que la nécessité où l'auteur s'est trouvé de représenter l'ordre des Templiers accusé, jugé, condamné et brûlé, le tout dans vingt-quatre heures? Les tribunaux révolutionnaires allaient vîte; mais quelle que fût leur atroce bonne volonté, ils ne seraient jamais parvenus à marcher aussi rapidement qu'une tragédie française. Je pourrais montrer les inconvéniens de l'unité de temps avec non moins d'évidence dans presque toutes nos tragédies tirées de l'histoire moderne; mais j'ai choisi la plus remarquable de préférence pour faire ressortir ces inconvéniens.

L'un des mots les plus sublimes qu'on puisse entendre au théâtre se trouve dans cette noble tragédie. A la dernière scène, l'on raconte que les Templiers chantent des

psaumes sur leur bûcher; un messager est envoyé pour leur apporter leur grâce, que le roi se détermine à leur accorder.

Mais il n'était plus temps, les chants avaient cessé.

C'est ainsi que le poëte nous apprend que ces généreux martyrs ont enfin péri dans les flammes. Dans quelle tragédie païenne pourrait-on trouver l'expression d'un tel sentiment, et pourquoi les Français seraient-ils privés au théâtre de tout ce qui est vraiment en harmonie avec eux, leurs ancêtres et leur croyance?

Les Français considèrent l'unité de temps et de lieu comme une condition indispensable de l'illusion théâtrale; les étrangers font consister cette illusion dans la peinture des caractères, dans la vérité du langage et dans l'exacte observation des mœurs du siècle et du pays qu'on veut peindre. Il faut s'entendre sur le mot d'illusion dans les arts: puisque nous consentons à croire que des acteurs séparés de nous par quelques planches sont des héros grecs morts il y a trois mille ans, il est bien certain que ce qu'on appelle l'illusion, ce n'est pas s'imaginer que ce qu'on voit existe véritablement; une tragédie ne peut

nous paraître vraie que par l'émotion qu'elle nous cause. Or, si, par la nature des circonstances représentées, le changement de lieu et la prolongation supposée du temps ajoutent à cette émotion, l'illusion en devient plus vive.

On se plaint de ce que les plus belles tragédies de Voltaire, Zaïre et Tancrède, sont fondées sur des mésentendus ; mais comment ne pas avoir recours aux moyens de l'intrigue, quand les développemens sont censés avoir lieu dans un espace bien court! L'art dramatique est alors un tour de force, et pour faire passer les plus grands événemens à travers tant de gênes, il faut une dextérité semblable à celle des charlatans qui escamotent aux regards des spectateurs les objets qu'ils leur présentent.

Les sujets historiques se prêtent encore moins que les sujets d'invention aux conditions imposées à nos écrivains : l'étiquette tragique, qui est de rigueur sur notre théâtre, s'oppose souvent aux beautés nouvelles dont les pièces tirées de l'histoire moderne seraient susceptibles.

Il y a dans les mœurs chevaleresques une simplicité de langage, une naïveté de sentiment pleine de charme ; mais ni ce

charme, ni le pathétique qui résulte du contraste des circonstances communes et des impressions fortes ne peut être admis dans nos tragédies : elles exigent des situations royales en tout, et néanmoins l'intérêt pittoresque du moyen âge tient à toute cette diversité de scènes et de caractères, dont les romans des troubadours ont fait ressortir des effets si touchans.

La pompe des alexandrins est un plus grand obstacle encore que la routine même du bon goût, à tout changement dans la forme et le fond des tragédies françaises : on ne peut dire en vers alexandrins qu'on entre ou qu'on sort, qu'on dort ou qu'on veille, sans qu'il faille chercher pour cela une tournure poétique ; et une foule de sentimens et d'effets sont bannis du théâtre, non par les règles de la tragédie, mais par l'exigence même de la versification. Racine est le seul écrivain français qui, dans la scène de Joas avec Athalie, se soit une fois joué de cette difficulté : il a su donner une simplicité aussi noble que naturelle au langage d'un enfant ; mais l'admirable effort d'un génie sans pareil n'empêche pas que les difficultés trop

multipliées dans l'art ne soient souvent un obstacle aux inventions les plus heureuses.

M. Benjamin Constant, dans la préface si justement admirée, qui précède sa tragédie de Walstein, a fait observer que les Allemands peignaient les caractères dans leurs pièces, et les français seulement les passions. Pour peindre les caractères, il faut nécessairement s'écarter du ton majestueux exclusivement admis dans la tragédie française; car il est impossible de faire connaître les défauts et les qualités d'un homme si ce n'est en le présentant sous divers rapports; le vulgaire, dans la nature, se mêle souvent au sublime, et quelquefois en relève l'effet; enfin on ne peut se figurer l'action d'un caractère que pendant un espace de temps un peu long, et, dans vingt-quatre heures, il ne saurait être vraiment question que d'une catastrophe. L'on soutiendra peut-être que les catastrophes conviennent mieux au théâtre que les tableaux nuancés; le mouvement excité par les passions vives plaît davantage à la plupart des spectateurs que l'attention qu'exige l'observation du cœur humain. C'est le goût national qui seul

peut décider de ces différens systèmes dramatiques; mais ce qui est juste c'est de reconnaître que, si les étrangers conçoivent l'art théâtral autrement que nous, ce n'est ni par ignorance, ni par barbarie, mais d'après des réflexions profondes et qui sont dignes d'être examinées.

Shakespeare, qu'on veut appeler un barbare, a peut-être un esprit trop philosophique, une pénétration trop subtile pour le point de vue de la scène; il juge les caractères avec l'impartialité d'un être supérieur, et les représente quelquefois avec une ironie presque machiavélique; ses compositions ont tant de profondeur, que la rapidité de l'action théâtrale fait perdre une grande partie des idées qu'elles renferment : sous ce rapport, il vaut mieux lire ses pièces que les voir. A force d'esprit, Shakespeare refroidit souvent l'action, et les Français s'entendent beaucoup mieux à peindre les personnages ainsi que les décorations, avec ces grands traits qui font effet à distance. Quoi! dira-t-on, peut-on reprocher à Shakespeare trop de finesse dans les aperçus, lui qui se permit des situations si terribles? Shakespeare réunit souvent des qualités et même

des défauts contraires; il est quelquefois en de-çà, quelquefois en de-là de la sphère de l'art; mais il possède encore plus la connaissance du cœur humain que celle du théâtre.

Dans les drames, dans les opéras comiques et dans les comédies, les Français montrent une sagacité et une grâce que seuls ils possèdent à ce degré; et, d'un bout de l'Europe à l'autre, on ne joue guères que des pièces françaises traduites; mais il n'en est pas de même des tragédies. Comme les règles sévères auxquelles on les soumet font qu'elles sont toutes plus ou moins renfermées dans un même cercle, elles ne sauraient se passer de la perfection du style pour être admirées. Si l'on voulait risquer en France, dans une tragédie, une innovation quelconque, aussitôt on s'écrierait que c'est un mélodrame; mais n'importe-t-il pas de savoir pourquoi les mélodrames font plaisir à tant de gens? En Angleterre, toutes les classes sont également attirées par les pièces de Shakespeare. Nos plus belles tragédies en France n'intéresent pas le peuple; sous prétexte d'un goût trop pur et d'un sentiment trop délicat pour supporter de cer-

taines émotions, on divise l'art en deux : les mauvaises pièces contiennent des situations touchantes mal exprimées, et les belles pièces peignent admirablement des situations souvent froides à force d'être dignes. Nous possédons peu de tragédies qui puissent ébranler à la fois l'imagination des hommes de tous les rangs.

Ces observations n'ont assurément pas pour objet le moindre blâme contre nos grands maîtres. Quelques scènes produisent des impressions plus vives dans les pièces étrangères ; mais rien ne peut être comparé à l'ensemble imposant et bien combiné de nos chefs-d'œuvre dramatiques : la question seulement est de savoir si en se bornant, comme on le fait maintenant, à l'imitation de ces chefs-d'œuvre, il y en aura jamais de nouveaux. Rien dans la vie ne doit être stationnaire, et l'art est pétrifié quand il ne change plus. Vingt ans de révolution ont donné à l'imagination d'autres besoins que ceux qu'elle éprouvait quand les romans de Crébillon peignaient l'amour et la société du temps. Les sujets grecs sont épuisés ; un seul homme, Lemercier, a su mériter encore une nouvelle gloire dans un sujet antique,

Agamemnon ; mais la tendance naturelle du siècle c'est la tragédie historique.

Tout est tragédie dans les événemens qui intéressent les nations ; et cet immense drame, que le genre humain représente depuis six mille ans, fournirait des sujets sans nombre pour le théâtre, si l'on donnait plus de liberté à l'art dramatique. Les règles ne sont que l'itinéraire du génie ; elles nous apprennent seulement que Corneille, Racine et Voltaire ont passé par là ; mais si l'on arrive au but, pourquoi chicaner sur la route? et le but n'est-il pas d'émouvoir l'âme en l'ennoblissant ?

La curiosité est un des grands mobiles du théâtre : néanmoins l'intérêt qu'excite la profondeur des affections est le seul inépuisable. On s'attache à la poésie, qui révèle l'homme à l'homme ; on aime à voir comment la créature semblable à nous se débat avec la souffrance, y succombe, en triomphe, s'abat et se relève sous la puissance du sort. Dans quelques-unes de nos tragédies il y a des situations aussi violentes que dans les tragédies anglaises ou allemandes ; mais ces situations ne sont pas présentées dans toute leur force, et quelquefois c'est par l'affectation qu'on en

adoucit l'effet, ou plutôt qu'on l'efface. L'on sort rarement d'une certaine nature convenue qui revêt de ses couleurs les mœurs anciennes comme les mœurs modernes, le crime comme la vertu, l'assassinat comme la galanterie. Cette nature est belle et soigneusement parée, mais on s'en fatigue à la longue, et le besoin de se plonger dans des mystères plus profonds doit s'emparer invinciblement du génie.

Il serait donc à désirer qu'on pût sortir de l'enceinte que les hémistiches et les rimes ont tracée autour de l'art; il faut permettre plus de hardiesse; il faut exiger plus de connaissance de l'histoire; car si l'on s'en tient exclusivement à ces copies toujours plus pâles des mêmes chefs-d'œuvre, on finira par ne plus voir au théâtre que des marionnettes héroïques, sacrifiant l'amour au devoir, préférant la mort à l'esclavage, inspirées par l'antithèse dans leurs actions comme dans leurs paroles, mais sans aucun rapport avec cette étonnante créature qu'on appelle l'homme, avec la destinée redoutable qui tour à tour l'entraîne et le poursuit.

Les défauts du théâtre allemand sont faciles à remarquer : tout ce qui tient au

manque d'usage du monde, dans les arts comme dans la société, frappe d'abord les esprits les plus superficiels; mais, pour sentir les beautés qui viennent de l'âme, il est nécessaire d'apporter dans l'appréciation des ouvrages qui nous sont présentés un genre de bonhomie tout-à-fait d'accord avec une haute supériorité. La moquerie n'est souvent qu'un sentiment vulgaire traduit en impertinence. La faculté d'admirer la véritable grandeur à travers les fautes de goût en littérature comme à travers les inconséquences dans la vie, cette faculté est la seule qui honore celui qui juge.

En faisant connaître un théâtre fondé sur des principes très-différens des nôtres, je ne prétends assurément, ni que ces principes soient les meilleurs, ni surtout qu'on doive les adopter en France; mais des combinaisons étrangères peuvent exciter des idées nouvelles, et quand on voit de quelle stérilité notre littérature est menacée, il me paraît difficile de ne pas désirer que nos écrivains reculent un peu les bornes de la carrière; ne feraient-ils pas bien de devenir à leur tour conquérans dans l'empire de l'imagination? Il n'en

doit guères coûter à des Français pour suivre un semblable conseil.

CHAPITRE XVI.

Des drames de Lessing.

Le théâtre allemand n'existait pas avant Lessing, on n'y jouait que des traductions ou des imitations des pièces étrangères. Le théâtre a plus besoin encore que les autres branches de la littérature d'une capitale où les ressources de la richesse et des arts soient réunies; et tout est dispersé en Allemagne. Dans une ville il y a des acteurs, dans l'autre des auteurs, dans une troisième des spectateurs, et nulle part un foyer où tous les moyens soient rassemblés. Lessing employa l'activité naturelle de son caractère à donner un théâtre national à ses compatriotes, et il écrivit un journal intitulé la Dramaturgie, dans lequel il examina la plupart des pièces traduites du français qu'on représentait en Allemagne : la parfaite justesse

d'esprit qu'il montre dans ses critiques suppose encore plus de philosophie que de connaissance de l'art. Lessing, en général, pensait comme Diderot sur l'art dramatique. Il croyait que la sévère régularité des tragédies françaises s'opposait à ce qu'on pût traiter un grand nombre de sujets simples et touchans, et qu'il fallait faire des drames pour y suppléer. Mais Diderot dans ses pièces mettait l'affectation du naturel à la place de l'affectation de convention, tandis que le talent de Lessing est vraiment simple et sincère. Il a donné le premier aux Allemands l'honorable impulsion de travailler pour le théâtre d'après leur propre génie. L'originalité de son caractère se manifeste dans ses pièces : cependant elles sont soumises aux mêmes principes que les nôtres ; leur forme n'a rien de particulier, et quoiqu'il ne s'embarrassât guères de l'unité de temps ni de lieu, il ne s'est point élevé comme Goëthe et Schiller à la conception d'un système nouveau. Minna de Barnhelm, Emilia Galotti et Nathan le Sage sont les trois drames de Lessing, qui méritent d'être cités.

Un officier d'un noble caractère, après avoir reçu plusieurs blessures à l'armée,

se voit tout à coup menacé dans son honneur par un procès injuste : il ne veut pas laisser voir à la femme qu'il aime, et dont il est aimé, l'amour qu'il a pour elle, déterminé qu'il est à ne pas lui faire partager son malheur en l'épousant. Voilà tout le sujet de Minna de Barnhelm. Avec des moyens aussi simples, Lessing a su produire un grand intérêt; le dialogue est plein d'esprit et de charme, le style très-pur, et chaque personnage se fait si bien connaître, que les moindres nuances de leurs impressions intéressent, comme la confidence d'un ami. Le caractère d'un vieux sergent, dévoué de toute son âme au jeune officier qu'on persécute, offre un mélange heureux de gaîté et de sensibilité; ce genre de rôle réussit toujours au théâtre; la gaîté plaît davantage quand on est assuré qu'elle ne tient pas à l'insouciance, et la sensibilité paraît plus naturelle quand elle ne se montre que par intervalles. Dans cette même pièce il y a un rôle d'aventurier français tout-à-fait manqué; il faut avoir la main légère pour trouver ce qui peut prêter à la moquerie dans les Français; et la plupart des étrangers ne les ont peints qu'avec des traits lourds,

et dont la ressemblance n'est ni délicate ni frappante.

Emilia Galotti n'est que le sujet de Virginie transporté dans une circonstance moderne et particulière, ce sont des sentimens trop forts pour le cadre, c'est une action trop énergique pour qu'on puisse l'attribuer à un nom inconnu. Lessing avait sans doute un sentiment d'humeur assez républicain contre les courtisans, car il se complaît dans la peinture de celui qui veut aider son maître à déshonorer une jeune fille innocente; ce courtisan Martinelli est presque trop vil pour la vraisemblance, et les traits de sa bassesse n'ont pas assez d'originalité : l'on sent que Lessing l'a représenté ainsi dans un but hostile, et rien ne nuit à la beauté d'une fiction comme une intention quelconque qui n'a pas cette beauté même pour objet. Le personnage du prince est traité par l'auteur avec plus de finesse; les passions tumultueuses et la légèreté de caractère, dont la réunion est si funeste dans un homme puissant, se font sentir dans toute sa conduite; un vieux ministre lui apporte des papiers parmi lesquels se trouve une sentence de mort : dans son impatience d'aller voir

celle qu'il aime, le prince est prêt à la signer sans y regarder; le ministre prend un prétexte pour ne la pas donner, frémissant de voir exercer avec cette irréflexion une telle puissance. Le rôle de la comtesse Orsina, jeune maîtresse du prince, qu'il abandonne pour Emilie, est fait avec le plus grand talent; c'est un mélange de frivolité et de violence qui peut très-bien se rencontrer dans une Italienne attachée à une Cour. On voit dans cette femme ce que la société a produit, et ce que cette société même n'a pu détruire; la nature du midi combinée avec ce qu'il y a de plus factice dans les mœurs du grand monde, et le singulier assemblage de la fierté dans le vice, et de la vanité dans la sensibilité. Une telle peinture ne pourrait entrer ni dans nos vers, ni dans nos formes convenues; mais elle n'en est pas moins tragique.

La scène dans laquelle la comtesse Orsina excite le père d'Emilie à tuer le prince, pour dérober sa fille à la honte qui la menace, est de la plus grande beauté; le vice y arme la vertu, la passion y suggère tout ce que la plus austère sévérité pourrait dire pour enflammer l'honneur jaloux

d'un vieillard ; c'est le cœur humain présenté dans une situation nouvelle, et c'est en cela que consiste le vrai génie dramatique. Le vieillard prend le poignard, et ne pouvant assassiner le prince, il s'en sert pour immoler sa propre fille. Orsina, sans le savoir, est l'auteur de cette action terrible ; elle a gravé ses passagères fureurs dans une âme profonde, et les plaintes insensées de son amour coupable ont fait verser le sang innocent.

On remarque dans les rôles principaux des pièces de Lessing un certain air de famille, qui ferait croire que c'est lui-même qu'il a peint dans ses personnages ; le major Tellheim dans Minna, Odoard le père d'Emilie, et le Templier dans Nathan, ont tous les trois une sensibilité fière, dont la teinte est misantropique.

Le plus beau des ouvrages de Lessing c'est Nathan le Sage ; on ne peut voir dans aucune pièce la tolérance religieuse mise en action avec plus de naturel et de dignité. Un Turc, un Templier et un Juif sont les principaux personnages de ce drame ; la première idée en est puisée dans le conte des trois anneaux de Bocace, mais l'ordonnance de l'ouvrage appartient à Les-

sing. Le Turc, c'est le sultan Saladin, que l'histoire représente comme un homme plein de grandeur; le jeune Templier a dans le caractère toute la sévérité de l'état religieux qu'il professe, et le Juif est un vieillard qui a acquis une grande fortune dans le commerce, mais dont les lumières et la bienfaisance rendent les habitudes généreuses. Il comprend toutes les croyances sincères, et voit la Divinité dans le cœur de tout homme vertueux. Ce caractère est d'une admirable simplicité. L'on s'étonne de l'attendrissement qu'il cause, quoiqu'il ne soit agité ni par des passions vives, ni par des circonstances fortes. Une fois cependant on veut enlever à Nathan une jeune fille à laquelle il a servi de père, et qu'il a comblée de soins depuis sa naissance : la douleur de s'en séparer lui serait amère; et pour se défendre de l'injustice qui veut la lui ravir, il raconte comment elle est tombée entre ses mains.

Les Chrétiens immolèrent tous les Juifs à Gaza, et dans la même nuit Nathan vit périr sa femme et ses sept enfans; il passa trois jours prosterné dans la poussière, jurant une haine implacable aux Chrétiens; peu à peu la raison lui revint, et il s'écria :

« Il y a pourtant un Dieu, que sa volonté » soit faite! » Dans ce moment un prêtre vint le prier de se charger d'un enfant chrétien, orphelin dès le berceau, et le vieillard hébreu l'adopta. L'attendrissement de Nathan, en faisant ce récit, émeut d'autant plus, qu'il cherche à se contenir, et que la pudeur de la vieillesse lui fait désirer de cacher ce qu'il éprouve. Sa sublime patience ne se dément point, quoiqu'on le blesse dans sa croyance et dans sa fierté, en l'accusant comme d'un crime d'avoir élevé Reca dans la religion juive; et sa justification n'a pour but que d'obtenir le droit de faire encore du bien à l'enfant qu'il a recueilli.

La pièce de Nathan est plus attachante encore par la peinture des caractères que par les situations. Le Templier a dans l'âme quelque chose de farouche qui vient de la crainte d'être sensible. La prodigalité orientale de Saladin fait contraste avec l'économie généreuse de Nathan. Le trésorier du sultan, un derviche vieux et sévère, l'avertit que ses revenus sont épuisés par ses largesses. — « Je m'en afflige, » dit Saladin, « parce que je serai forcé de » retrancher de mes dons; quant à moi,

» j'aurai toujours ce qui fait toute ma
» fortune, un cheval, une épée et un seul
» Dieu. » — Nathan est un ami des hommes; mais la défaveur dans laquelle le nom de juif l'a fait vivre au milieu de la société, mêle une sorte de dédain pour la nature humaine à l'expression de sa bonté. Chaque scène ajoute quelques traits piquans et spirituels au développement de ces divers personnages; mais leurs relations ensemble ne sont pas assez vives pour exciter une forte émotion.

A la fin de la pièce on découvre que le Templier et la fille adoptée par le Juif sont frère et sœur, et que le sultan est leur oncle. L'intention de l'auteur a visiblement été de donner dans sa famille dramatique l'exemple d'une fraternité religieuse plus étendue. Le but philosophique vers lequel tend toute la pièce, en diminue l'intérêt au théâtre; il est presque impossible qu'il n'y ait pas une certaine froideur dans un drame qui a pour objet de développer une idée générale, quelque belle qu'elle soit: cela tient de l'apologue, et l'on dirait que les personnages ne sont pas là pour leur compte, mais pour servir à l'avancement des lumières. Sans doute, il n'y a pas de

fiction, il n'y a pas même d'événement réel dont on ne puisse tirer une pensée; mais il faut que ce soit l'événement qui amène la réflexion, et non pas la réflexion qui fasse inventer l'événement : l'imagination dans les beaux-arts doit toujours agir la première.

Il a paru depuis Lessing un nombre infini de drames en Allemagne; maintenant on commence à s'en lasser. Le genre mixte du drame ne s'introduit guères qu'à cause de la contrainte qui existe dans les tragédies : c'est une espèce de contrebande de l'art; mais lorsque l'entière liberté est admise, on ne sent plus la nécessité d'avoir recours aux drames pour faire usage des circonstances simples et naturelles. Le drame ne conserverait donc qu'un avantage, celui de peindre, comme les romans, les situations de notre propre vie, les mœurs du temps où nous vivons; néanmoins, quand on n'entend prononcer au théâtre que des noms inconnus, on perd l'un des plus grands plaisirs que la tragédie puisse donner, les souvenirs historiques qu'elle retrace. On croit trouver plus d'intérêt dans le drame, parce qu'il nous représente ce que nous voyons tous les

jours : mais une imitation trop rapprochée du vrai n'est pas ce que l'on recherche dans les arts. Le drame est à la tragédie ce que les figures de cire sont aux statues ; il y a trop de vérité et pas assez d'idéal ; c'est trop si c'est de l'art, et jamais assez pour que ce soit de la nature.

Lessing ne peut être considéré comme un auteur dramatique du premier rang ; il s'était occupé de trop d'objets divers pour avoir un grand talent en quelque genre que ce fût. L'esprit est universel ; mais l'aptitude naturelle à l'un des beaux-arts est nécessairement exclusive. Lessing était, avant tout, un dialecticien de la plus grande force, et c'est un obstacle à l'éloquence dramatique ; car le sentiment dédaigne les transitions, les gradations et les motifs ; c'est une inspiration continuelle et spontanée qui ne peut se rendre compte d'elle-même. Lessing était bien loin sans doute de la sécheresse philosophique ; mais il avait dans le caractère plus de vivacité que de sensibilité ; le génie dramatique est plus bizarre, plus sombre, plus inattendu que ne pouvait l'être un homme qui avait consacré la plus grande partie de sa vie au raisonnement.

CHAPITRE XVII.

Les Brigands et Don Carlos de Schiller.

SCHILLER, dans sa première jeunesse, avait une verve de talent, une sorte d'ivresse de pensée qui le dirigeait mal. La Conjuration de Fiesque, l'Intrigue et l'Amour, enfin les Brigands, qu'on a joués sur le théâtre français, sont des ouvrages que les principes de l'art, comme ceux de la morale, peuvent réprouver; mais depuis l'âge de vingt-cinq ans les écrits de Schiller furent tous purs et sévères. L'éducation de la vie déprave les hommes légers et perfectionne ceux qui réfléchissent.

Les Brigands ont été traduits en français, mais singulièrement altérés; d'abord, on n'a pas tiré parti de l'époque qui donne un intérêt historique à cette pièce. La scène se passe dans le quinzième siècle, au moment où l'on publia dans l'empire l'édit de paix perpétuelle qui défendait tous les défis particuliers. Cet édit fut

très-avantageux, sans doute, au repos de l'Allemage; mais les jeunes gentilshommes, accoutumés à vivre au milieu des périls à s'appuyer sur leur force individuelle, crurent tomber dans une sorte d'inertie honteuse quand il fallut se soumettre à l'empire des lois. Rien n'était plus absurde que cette manière de voir; toutefois, comme les hommes ne sont d'ordinaire gouvernés que par l'habitude, il est naturel que le mieux même puisse les révolter, par cela seul que c'est un changement. Le chef des brigands de Schiller est moins odieux qu'il ne le serait dans le temps actuel, car il n'y avait pas une bien grande différence entre l'anarchie féodale sous laquelle il vivait et l'existence de bandit qu'il adopte, mais c'est précisément le genre d'excuse que l'auteur lui donne qui rend sa pièce plus dangereuse. Elle a produit, il faut en convenir, un mauvais effet en Allemagne. Des jeunes gens, enthousiastes du caractère et de la vie du chef des brigands, ont essayé de l'imiter. Ils honoraient leur goût pour une vie licencieuse du nom d'amour de la liberté, et se croyaient indignés contre les abus de l'ordre social quand ils n'étaient que fati-

gués de leur situation particulière. Leurs essais de révolte ne furent que ridicules, néanmoins les tragédies et les romans ont beaucoup plus d'importance en Allemagne que dans aucun autre pays. On y fait tout sérieusement, et lire tel ouvrage, ou voir telle pièce, influe sur le sort de la vie. Ce qu'on admire comme art, on veut l'introduire dans l'existence réelle. Werther a causé plus de suicides que la plus belle femme du monde; et la poésie, la philosophie, l'idéal enfin, ont souvent plus d'empire sur les Allemands que la nature et les passions même.

Le sujet des brigands est comme celui d'un grand nombre de fictions, qui toutes ont pour origine la parabole de l'Enfant prodigue. Un fils hypocrite se conduit bien en apparence. Un fils coupable a de bons sentimens malgré ses fautes. Cette opposition est très-belle sous le point de vue religieux, parce qu'elle nous atteste que Dieu lit dans les cœurs; mais elle a de grands inconvéniens lorsqu'on veut inspirer trop d'intérêt pour le fils qui a quitté la maison paternelle. Tous les jeunes gens dont la tête est mauvaise s'attribuent en conséquence un bon cœur, et rien n'est plus ab-

surde cependant que de se supposer des qualités, parce qu'on se sent des défauts; cette garantie négative est très-peu certaine, car de ce que l'on manque de raison, il ne s'ensuit pas du tout qu'on ait de la sensibilité : la folie n'est souvent qu'un égoïsme impétueux.

Le rôle du fils hypocrite, tel que Schiller l'a représenté, et beaucoup trop haïssable. C'est un des défauts des écrivains très-jeunes, de dessiner avec des traits trop brusques; on prend les nuances dans les tableaux pour de la timidité de caractère, tandis qu'elles sont la preuve de la maturité du talent. Si les personnages en seconde ligne ne sont pas peints avec assez de vérité dans la pièce de Schiller, les passions du chef des brigands y sont exprimées d'une manière admirable. L'énergie de ce caractère se manifeste tour à tour par l'incrédulité, la religion, l'amour et la barbarie; ne trouvant point à se placer dans l'ordre, il se fait jour à travers le crime; l'existence est pour lui comme une sorte de délire qui s'exalte tantôt par la fureur et tantôt par le remords.

Les scènes d'amour entre la jeune fille et le chef des brigands, qui devait être son

époux, sont admirables d'enthousiasme et de sensibilité; il est peu de situations plus touchantes que celle de cette femme parfaitement vertueuse, s'intéressant toujours au fond du cœur à celui qu'elle aimait avant qu'il se fût rendu criminel. Le respect qu'une femme est accoutumée à ressentir pour l'homme qu'elle aime se change en une sorte de terreur et de pitié, et l'on dirait que l'infortunée se flatte encore d'être, dans le Ciel, l'ange protecteur de son coupable ami, alors qu'elle ne peut plus devenir son heureuse compagne sur la terre.

On ne peut juger de la pièce de Schiller dans la traduction française. On n'y a conservé, pour ainsi dire, que la pantomime de l'action; l'originalité des caractères a disparu, et c'est elle qui seule peut rendre une fiction vivante; les plus belles tragédies deviendraient des mélodrames si l'on en ôtait la peinture animée des sentimens et des passions. La force des événemens ne suffit pas pour lier le spectateur avec les personnages; qu'ils s'aiment ou qu'ils se tuent, peu nous importe, si l'auteur n'a pas excité notre sympathie pour eux.

Don Carlos est aussi un ouvrage de la jeunesse de Schiller, et cependant on le considère comme une composition du premier rang. Ce sujet de don Carlos est un des plus dramatiques que l'histoire puisse offrir. Une jeune princesse, fille de Henri II, quitte la France et la Cour brillante et chevaleresque du roi son père pour s'unir à un vieux tyran tellement sombre et sévère, que le caractère même des Espagnols fut altéré par son règne, et que pendant long-temps la nation porta l'empreinte de son maître. Don Carlos, fiancé d'abord à Elisabeth, l'aime encore quoiqu'elle soit devenue sa belle-mère. La réformation et la révolte des Pays-Bas, ces grands événemens politiques, se mêlent à la catastrophe tragique de la condamnation du fils par le père; l'intérêt individuel et l'intérêt public se trouvent réunis au plus haut degré dans cette tragédie.

Plusieurs écrivains ont traité ce sujet en France; mais on n'a pu dans l'ancien régime le mettre sur le théâtre; on croyait que c'était manquer d'égards à l'Espagne, que de représenter ce fait de son histoire. On demandait à M. d'Aranda, cet embassadeur d'Espagne connu par tant de traits

qui prouvent la force de son caractère et les bornes de son esprit, la permission de faire jouer une tragédie de don Carlos, que l'auteur venait d'achever, et dont il espérait une grande gloire. *Que ne prend-il un autre sujet?* répondit M. d'Aranda. — M. l'ambassadeur, lui disait-on, faites attention que la pièce est terminée, que l'auteur y a consacré trois ans de sa vie. — Mais, mon Dieu, reprenait l'ambassadeur, n'y a-t-il donc que cet événement dans l'histoire? Qu'il en choisisse un autre. — Jamais on ne put le faire sortir de cet ingénieux raisonnement qu'appuyait une volonté forte.

Les sujets historiques exercent le talent d'une toute autre manière que les sujets d'invention; néanmoins il faut peut-être encore plus d'imagination pour représenter l'histoire dans une tragédie que pour créer à volonté les situations et les personnages. Altérer essentiellement les faits en les transportant sur la scène, c'est toujours produire une impression désagréable; on s'attend à la vérité, et l'on est péniblement surpris quand l'auteur y substitue la fiction quelconque qu'il lui a plu de choisir; cependant l'histoire a besoin

d'être artistement combinée pour faire effet au théâtre, et il faut réunir tout à la fois, dans la tragédie, le talent de peindre le vrai et celui de le rendre poétique. Des difficultés d'un autre genre se présentent quand l'art dramatique parcourt le vaste champ de l'invention; on dirait qu'il est plus libre, cependant rien n'est plus rare que de caractériser assez des personnages inconnus, pour qu'ils aient autant de consistance que des noms déjà célèbres. Lear, Othello, Orosmane, Tancrède ont reçu de Shakespeare et de Voltaire l'immortalité sans avoir joui de la vie; toutefois les sujets d'invention sont d'ordinaire l'écueil du poëte, par l'indépendance même qu'ils lui laissent. Les sujets historiques semblent imposer de la gêne; mais quand on saisit bien le point d'appui qu'offrent de certaines bornes, la carrière qu'elles tracent et l'élan qu'elles permettent, ces bornes mêmes sont favorables au talent. La poésie fidèle fait ressortir la vérité comme le rayon du soleil les couleurs, et donne aux événemens qu'elle retrace l'éclat que les ténèbres du temps leur avaient ravi.

L'on préfère en Allemagne les tragédies historiques, lorsque l'art s'y manifeste,

comme le *Prophète du passé* (1). L'auteur qui veut composer un tel ouvrage doit se transporter en entier dans le siècle et dans les mœurs des personnages qu'il représente, et l'on aurait raison de critiquer plus sévèrement un anachronisme dans les sentimens et dans les pensées que dans les dates.

C'est d'après ces principes que quelques personnes ont blâmé Schiller d'avoir inventé le caractère du marquis de Posa, noble Espagnol, partisan de la liberté, de la tolérance, passionné pour toutes les idées nouvelles qui commençaient alors à fermenter en Europe. Je crois qu'on peut reprocher à Schiller d'avoir fait énoncer ses propres opinions par le marquis de Posa; mais ce n'est pas, comme on l'a prétendu, l'esprit philosophique du dix-huitième siècle qu'il lui a donné. Le marquis de Posa, tel que l'a peint Schiller, est un enthousiaste allemand; et ce caractère est si étranger à notre temps, qu'on peut aussi bien le croire du seizième siècle que

(1) Expression de Frédéric Schlegel, sur la pénétration d'un grand historien.

du nôtre. Une plus grande erreur, peut-être, c'est de supposer que Philippe II pût écouter long-temps avec plaisir un tel homme, et qu'il lui ait donné même pour un instant sa confiance. Posa dit avec raison, en parlant de Philippe II : — « Je » faisais d'inutiles efforts pour exalter son » âme, et dans cette terre refroidie les » fleurs de ma pensée ne pouvaient pros- » pérer. » Mais Philippe II ne se fût jamais entretenu avec un jeune homme tel que le marquis de Posa. Le vieux fils de Charles-Quint ne devait voir, dans la jeunesse et l'enthousiasme, que le tort de la nature et le crime de la réformation; s'il avait pu se confier un jour à un être généreux, il eût démenti son caractère et mérité le pardon des siècles.

Il y a des inconséquences dans le ca-caractère de tous les hommes, même dans celui des tyrans; mais elles tiennent par des liens invisibles à leur nature. Dans la pièce de Schiller, une de ces inconséquences est singulièrement bien saisie. Le duc de Medina-Sidonia, général avancé en âge, qui a commandé l'invincible *armada* dissipée par la flotte anglaise et les orages, revient, et tout le monde croit que le courroux de

Philippe II va l'anéantir. Les courtisans s'écartent de lui, nul n'ose l'approcher; il se jette aux genoux de Philippe, et lui dit: « Sire, vous voyez en moi tout ce qui » reste de la flotte et de l'intrépide armée » que vous m'aviez confiées. » — « Dieu » est au-dessus de moi, » répond Philippe; » je vous ai envoyé contre des hommes, » mais non pas contre des tempêtes; soyez » considéré comme mon digne serviteur. » Voilà de la magnanimité; et cependant à quoi tient-elle? A un certain respect pour la vieillesse, dans un monarque étonné que la nature se soit permis de le faire vieux; à l'orgueil qui ne permet pas à Philippe de s'attribuer à lui-même ses revers, en s'accusant d'un mauvais choix; à l'indulgence qu'il se sent pour un homme abaissé par le sort, lui qui voudrait qu'un joug quelconque courbât tous les genres de fierté, excepté la sienne; enfin, au caractère même d'un despote, que les obstacles naturels révoltent moins que la plus faible résistance volontaire. Cette scène jette une lueur profonde sur le caractère de Philippe II.

Sans doute le personnage du marquis de Posa peut être considéré comme l'œuvre

d'un jeune poëte qui a besoin de donner son âme à son personnage favori; mais c'est une belle chose en soi-même que ce caractère pur et exalté au milieu d'une Cour où le silence et la terreur ne sont troublés que par le bruit souterrain de l'intrigue. Don Carlos ne peut être un grand homme : son père doit l'avoir opprimé dès l'enfance; le marquis de Posa est un intermédiaire qui semble indispensable entre Philippe et son fils. Don Carlos a tout l'enthousiasme des affections du cœur, Posa celui des vertus publiques; l'un devrait être le roi et l'autre l'ami; et ce déplacement même dans les caractères est une idée ingénieuse : car serait-il possible que le fils d'un despote sombre et cruel fût un héros citoyen? où aurait-il appris à estimer les hommes? Est-ce par son père, qui les méprise, ou par les courtisans de son père, qui méritent ces mépris? Don Carlos doit être faible pour être bon, et la place même que son amour tient dans sa vie exclut de son âme toutes les pensées politiques. Je le répète donc, l'invention du personnage du marquis de Posa me paraît nécessaire pour représenter

dans la pièce les grands intérêts des nations, et cette force chevaleresque qui se transformait tout à coup, par les lumières du temps, en amour de la liberté. De quelque manière qu'on eût pu modifier ces sentimens, ils ne convenaient pas au prince royal, ils auraient pris en lui le caractère de générosité; et il ne faut pas que la liberté soit jamais représentée comme un don du pouvoir.

La gravité cérémonieuse de la Cour de Philippe II est caractérisée d'une manière bien frappante dans la scène d'Elisabeth avec ses dames d'honneur. Elle demande à l'une d'elle ce qu'elle aime le mieux, du séjour d'Aranjuez ou de Madrid : la dame d'honneur répond que les reines d'Espagne ont coutume, depuis des temps immémoriaux, de rester trois mois à Madrid, et trois mois à Aranjuez. Elle ne se permet pas le moindre signe de préférence pour un séjour ou pour un autre; elle se croit faite pour ne rien éprouver, en aucun genre, qui ne lui soit commandé. Elisabeth demande sa fille; on lui répond que l'heure fixée pour qu'elle la voie n'est pas encore arrivée. Enfin le roi paraît, et il exile pour dix ans cette même dame

d'honneur si résignée, parce qu'elle a laissé la reine une demi-heure seule.

Philippe II se réconcilie un moment avec don Carlos; et reprend sur lui, par une parole de bonté, tout l'ascendant paternel. — « Voyez, » lui dit Carlos, « les » cieux s'abaissent pour assister à la récon- » ciliation d'un père avec son fils. » —

C'est un beau moment que celui où le marquis de Posa, n'espérant plus échapper à la vengeance de Philippe II, prie Elisabeth de recommander à don Carlos l'accomplissement des projets qu'ils ont formés ensemble pour la gloire et pour le bonheur de la nation espagnole. « Rap- » pelez-lui, » dit-il, « quand il sera dans » l'âge mûr, rappelez-lui qu'il doit porter » respect aux rêves de sa jeunesse. » En effet, quand on avance dans la vie, la prudence prend alors le pas sur toutes les autres vertus; on dirait que tout est folie dans la chaleur de l'âme, et cependant, si l'homme pouvait la conserver encore quand l'expérience l'éclaire, s'il héritait du temps sans se courber sous son poids, il n'insulterait jamais aux vertus exaltées, dont le premier conseil est toujours le sacrifice de soi-même.

Le marquis de Posa, par une suite de circonstances trop embrouillées, a cru servir don Carlos auprès de Philippe, en paraissant le sacrifier à la fureur de son père. Il n'a pu réussir dans ses projets; le prince est conduit en prison, le marquis de Posa va l'y trouver, lui explique les motifs de sa conduite, et, pendant qu'il se justifie, un assassin envoyé par Philippe II, le fait tomber atteint d'une balle meurtrière aux pieds de son ami. La douleur de don Carlos est admirable; il redemande le compagnon de sa jeunesse à son père qui l'a tué, comme si l'assassin conservait encore le pouvoir de rendre la vie à sa victime. Les regards fixés sur ce corps immobile qu'animaient naguères tant de pensées, don Carlos, condamné lui-même à périr, apprend tout ce qu'est la mort dans les traits glacés de son ami.

Il y a dans cette tragédie deux moines dont les caractères et le genre de vie sont en contraste : l'un, c'est Domingo, le confesseur du roi; et l'autre, un prêtre retiré dans un couvent solitaire, à la porte de Madrid. Domingo n'est qu'un moine intrigant, perfide et courtisan,

confident du duc d'Albe, dont le caractère disparaît nécessairement à côté de celui de Philippe; car Philippe prend à lui seul tout ce qu'il y a de beau dans le terrible. Le moine solitaire reçoit, sans les connaître, don Carlos et Posa, qui se sont donné rendez-vous dans son couvent au milieu de leurs grandes agitations. Le calme, la résignation du prieur qui les accueille produisent un effet touchant. « A ces murs, » dit le pieux solitaire, » finit le monde. »

Mais rien dans toute la pièce n'égale l'originalité de l'avant-dernière scène du cinquième acte, entre le roi et le grand-inquisiteur. Philippe, poursuivi par sa jalouse haine contre son propre fils, et par la terreur du crime qu'il va commettre; Philippe envie ses pages qui dorment paisiblement aux pieds de son lit, tandis que l'enfer de son propre cœur le prive de tout repos. Il envoie chercher le grand-inquisiteur pour le consulter sur la condamnation de don Carlos. Ce moine cardinal a quatre-vingt-dix ans, il est plus âgé que ne le serait Charles-Quint, dont il a été le précepteur; ils est aveugle, et vit dans une solitude absolue; les seuls espions

de l'inquisition viennent lui apporter des nouvelles de ce qui se passe dans le monde; il s'informe seulement s'il y a des crimes, des fautes ou des pensées à punir. A ses yeux, Philippe II, âgé de soixante ans, est encore jeune. Le plus sombre, le plus prudent des despotes lui paraît un souverain inconsidéré, dont la tolérance introduira la réformation en Europe; c'est un homme de bonne foi, mais tellement desséché par le temps, qu'il apparaît comme un spectre vivant que la mort a oublié de frapper, parce qu'elle le croyait depuis long-temps dans le tombeau.

Il demande compte à Philippe II de la mort du marquis de Posa : il la lui reproche, parce que c'était à l'inquisition à le faire périr, et s'il regrette la victime, c'est parce qu'on la privé du droit de l'immoler. Philippe II l'interroge sur la condamnation de son fils : — « Ferez-» vous passer en moi, » lui dit-il, « une » croyance qui dépouille de son horreur » le meurtre d'un fils? » Le grand-inquisiteur lui répond : — « Pour apaiser l'éter-» nelle justice, le fils de Dieu mourut sur » la croix. » Quel mot! quelle application sanguinaire du dogme le plus touchant!

Ce vieillard aveugle fait paraître avec lui tout un siècle. La terreur profonde que l'inquisition et le fanatisme même de ce temps devaient faire peser sur l'Espagne, tout est peint par cette scène laconique et rapide ; nulle éloquence ne pourrait exprimer ainsi une telle foule de pensées mises habilement en action.

Je sais que l'on pourrait relever beaucoup d'inconvenances dans la pièce de don Carlos ; mais je ne me suis pas chargée de ce travail pour lequel il y a beaucoup de concurrens. Les littérateurs les plus ordinaires peuvent trouver des fautes de goût dans Shakespeare, Schiller, Goëthe, etc. ; mais quand il ne s'agit dans les ouvrages de l'art que de retrancher, cela n'est pas difficile : c'est l'âme et le talent qu'aucune critique ne peut donner ; c'est là ce qu'il faut respecter partout où l'on le trouve, de quelque nuage que ces rayons célestes soient environnés. Loin de se réjouir des erreurs du génie, l'on sent qu'elles diminuent le patrimoine de la race humaine, et les titres de gloire dont elle s'enorgueillit. L'ange tutélaire que Sterne a peint avec tant de grâce ne pourrait-il pas verser une larme sur les défauts d'un

bel ouvrage, comme sur les torts d'une noble vie, afin d'en effacer le souvenir.

Je ne m'arrêterai pas davantage sur les pièces de la jeunesse de Schiller; d'abord, parce qu'elles sont traduites en français; et secondement, parce qu'il n'y manifeste pas encore ce génie historique qui l'a fait si justement admirer dans les tragédies de son âge mûr. Don Carlos même, quoique fondé sur un fait historique, est presque un ouvrage d'imagination. L'intrigue en est trop compliquée; un personnage de pure invention, le marquis de Posa, y joue un trop grand rôle; on dirait que cette tragédie passe entre l'histoire et la poésie sans satisfaire entièrement ni l'une ni l'autre : il n'en est certainement pas ainsi de celles dont je vais essayer de donner une idée.

CHAPITRE XVIII.

Walstein, et Marie Stuart.

WALSTEIN est la tragédie la plus nationale qui ait été représentée sur le théâtre allemand; la beauté des vers et la grandeur du sujet transportèrent d'enthousiasme tous les spectateurs à Weimar, où elle a d'abord été donnée, et l'Allemagne se flatta de posséder un nouveau Shakespeare. Lessing, en blâmant le goût français et en se ralliant à Diderot dans la manière de concevoir l'art dramatique, avait banni la poésie du théâtre, et l'on n'y voyait plus que des romans dialogués, où l'on continuait la vie telle qu'elle est d'ordinaire, en multipliant seulement sur les planches les événemens qui arrivent plus rarement dans la réalité.

Schiller imagina de mettre sur la scène une circonstance remarquable de la guerre de trente ans, de cette guerre civile et religieuse qui a fixé pour plus d'un siècle en Allemagne l'équilibre des deux partis

protestans et catholiques. La nation allemande est tellement divisée, qu'on ne sait jamais si les exploits d'une moitié de cette nation sont un malheur ou une gloire pour l'autre; néanmoins le Walstein de Schiller a fait éprouver à tous un égal enthousiasme. Le même sujet est partagé en trois pièces différentes : le Camp de Walstein, qui est la première des trois, représente les effets de la guerre sur la masse du peuple et de l'armée; la seconde (les Piccolomini) montre les causes politiques qui préparèrent les dissensions entre les chefs; et la troisième, la Catastrophe, est le résultat de l'enthousiasme et de l'envie que la réputation de Walstein avait excités.

J'ai vu jouer le prologue, intitulé *le Camp de Walstein;* on se croyait au milieu d'une armée, et d'une armée de partisans, bien plus vive et bien moins disciplinée que les troupes réglées. Les paysans, les recrues, les vivandières, les soldats, tout concourait à l'effet de ce spectacle; l'impression qu'il produit est si guerrière, que lorsqu'on le donna sur le théâtre de Berlin, devant des officiers qui partaient pour l'armée, des cris d'enthousiasme se firent entendre de toutes parts. Il faut une

imagination bien puissante dans un homme de lettres pour se figurer ainsi la vie des camps, l'indépendance, la joie turbulente excitée par le danger même. L'homme, dégagé de tous ses liens, sans regrets et sans prévoyance, fait des années un jour, et des jours un instant; il joue tout ce qu'il possède, obéit au hasard sous la forme de son général : la mort, toujours présente, le délivre gaîment des soucis de la vie. Rien n'est plus original dans le Camp de Walstein, que l'arrivée d'un capucin au milieu de la bande tumultueuse des soldats qui croient défendre la cause du catholicisme. Le capucin leur prêche la modération et la justice dans un langage plein de quolibets et de calembourgs, et qui ne diffère de celui des camps que par la recherche et l'usage de quelques paroles latines : l'éloquence bizarre et soldatesque du prêtre, la religion rude et grossière de ceux qui l'écoutent, tout cela présente un spectacle de confusion très-remarquable. L'état social en fermentation montre l'homme sous un singulier aspect; ce qu'il a de sauvage reparaît, et les restes de la civilisation errent comme un vaisseau brisé sur les vagues agitées.

Le Camp de Walstein est une ingénieuse introduction aux deux autres pièces ; il pénètre d'admiration pour le général, dont les soldats parlent sans cesse, dans leurs jeux comme dans leurs périls : et quand la tragédie commence, on conserve l'impression du prologue qui l'a précédée, comme si l'on avait été témoin de l'histoire que la poésie doit embellir.

La seconde des pièces, intitulée les Piccolomini, contient les discordes qui s'élèvent entre l'empereur et son général, entre le général et ses compagnons d'armes, lorsque le chef de l'armée veut substituer son ambition personnelle à l'autorité qu'il représente, ainsi qu'à la cause qu'il soutient. Walstein combattait au nom de l'Autriche contre les nations qui voulaient introduire la réformation en Allemagne ; mais, séduit par l'espérance de se créer à lui-même un pouvoir indépendant, il cherche à s'approprier tous les moyens qu'il devait faire servir au bien public. Les généraux qui s'opposent à ses désirs ne les contrarient point par vertu, mais par jalousie ; et dans ces cruelles luttes tout se trouve, si ce n'est des hommes dévoués à leur opinion, et se battant pour leur conscience. A qui s'inté-

resser ? dira-t-on. Au tableau de la vérité. Peut-être l'art exige-t-il que ce tableau soit modifié d'après l'effet théâtral ; mais c'est toujours une belle chose que l'histoire sur la sène.

Néanmoins Schiller a su créer des personnages faits pour exciter un intérêt romanesque. Il a peint Max. Piccolomini et Thécla comme des créatures célestes qui traversent tous les orages des passions politiques, en conservant dans leur âme l'amour et la vérité. Thécla est la fille de Walstein ; Max., le fils du perfide ami qui le trahit. Les deux amans, malgré leurs pères, malgré le sort, malgré tout, excepté leurs cœurs, s'aiment, se cherchent et se retrouvent dans la vie et dans la mort. Ces deux êtres apparaissent au milieu des fureurs de l'ambition, comme des prédestinés ; ce sont de touchantes victimes que le Ciel s'est choisies, et rien n'est beau comme le contraste du dévoûment le plus pur avec les passions des hommes acharnés sur cette terre comme sur leur unique partage.

Il n'y a point de dénouement à la pièce des Piccolomini; elle finit comme une con-

versation interrompue. Les Français auraient de la peine à supporter ces deux prologues, l'un burlesque et l'autre sérieux, qui préparent la véritable tragédie, la mort de Walstein.

Un écrivain d'un grand talent a resserré la *trilogie* de Schiller en une tragédie selon la forme et la régularité française. Les éloges et les critiques dont cet ouvrage a été l'objet nous donneront une occasion naturelle d'achever de faire connaître les différences qui caractérisent le système dramatique des Français et des Allemands. On a reproché à l'écrivain français de n'avoir pas mis assez de poésie dans ses vers. Les sujets mythologiques permettent tout l'éclat des images et de la verve lyrique ; mais comment pourrait-on admettre, dans un sujet tiré de l'histoire moderne, la poésie du récit de Théramène? toute cette pompe antique convient à la famille de Minos ou d'Agamemnon; elle ne serait qu'une affectation ridicule dans les pièces d'un autre genre. Il y a des momens dans les tragédies historiques où l'exaltation de l'âme amène naturellement une poésie plus

élevée ; telle est, par exemple, la vision de Walstein (1), sa harangue après la révolte, son monologue avant sa mort, etc.

---

(1) Il est, pour les mortels, des jours mystérieux,
Où, des liens du corps notre âme dégagée,
Au sein de l'avenir est tout à coup plongée,
Et saisit, je ne sais par quel heureux effort,
Le droit inattendu d'interroger le sort.
La nuit qui précéda la sanglante journée
Qui du héros du nord trancha la destinée,
Je veillais au milieu des guerriers endormis.
Un trouble involontaire agitait mes esprits.
Je parcourus le camp. On voyait dans la plaine
Briller des feux lointains la lumière incertaine.
Les appels de la garde et les pas des chevaux
Troublaient seuls, d'un bruit sourd, l'universel repos.
Le vent qui gémissait à travers les vallées
Agitait lentement nos tentes ébranlées.
Les astres, à regret, perçant l'obscurité,
Versaient sur nos drapeaux une pâle clarté.
Que de mortels, me dis-je, à ma voix obéissent!
Qu'avec empressement sous mon ordre il fléchissent!
Ils ont, sur mes succès, placé tout leur espoir.
Mais si le sort jaloux m'arrachait le pouvoir,
Que bientôt je verrais s'évanouir leur zèle!
En est-il un du moins qui me restât fidèle!
Ah! s'il en est un seul, je t'invoque, ô destin!
Daigne me l'indiquer par un signe certain.

Walstein, par M. Benjamin Constant, acte II, scène 1ere, page 43.

Toutefois la contexture et le développement de la pièce en allemand, comme en français, exige un style simple, dans lequel on ne sente que la pureté du langage et rarement sa magnificence. Nous voulons en France qu'on fasse effet, non-seulement à chaque sène, mais à chaque vers; et cela est inconciliable avec la vérité. Rien n'est si aisé que de composer ce qu'on appelle des vers brillans; il y a des moules tout faits pour cela; ce qui est difficile, c'est de subordonner chaque détail à l'ensemble et de retrouver chaque partie dans le tout, comme le reflet du tout dans chaque partie. La vivacité française a donné à la marche des pièces de théâtre un mouvement rapide très-agréable; mais elle nuit à la beauté de l'art quand elle exige des succès instantanés aux dépens de l'impression générale.

A côté de cette impatience qui ne tolère aucun retard, il y a une patience singulière pour tout ce que la convenance exige : et quand un ennui quelconque est dans l'étiquette des arts, ces mêmes Français qu'irritait la moindre lenteur, supportent tout ce quon veut par respect pour l'usage. Par exemple, les expositions en

récit sont indispensables dans les tragédies françaises, et certainement elles ont beaucoup moins d'intérêt que les expositions en action. On dit que des spectateurs italiens crièrent une fois, pendant le récit d'une bataille, qu'on levât la toile du fond pour qu'ils vissent la bataille elle-même. On a très-souvent ce désir dans nos tragédies, on voudrait assister à ce qu'on nous raconte. L'auteur du Walstein français a été obligé de fondre dans sa pièce l'exposition qui se fait d'une manière si originale par le prologue du camp. La dignité des premières sènes s'accorde parfaitement avec le ton imposant d'une tragédie française; mais il y a un genre de mouvement dans l'irrégularité allemande auquel on ne peut jamais suppléer.

On a reproché aussi à l'auteur français le double intérêt qu'inspirent l'amour d'Alfred (Piccolomini) pour Thécla, et la conspiration de Walstein. En France, on veut qu'une pièce soit toute d'amour ou toute de politique, on n'aime pas le mélange des sujets; et depuis quelque temps, surtout quand il s'agit des affaires d'État, on ne peut concevoir comment il resterait dans l'âme place pour une autre pensée.

Néanmoins le grand tableau de la conspiration de Walstein n'est complet que par les malheurs mêmes qui en résultent pour sa famille; il importe de nous rappeler combien les événemens publics peuvent déchirer les affections privées, et cette manière de présenter la politique comme un monde à part, dont les sentimens sont bannis, est immorale, dure et sans effet dramatique.

Une circonstance de détail a été blâmée dans la pièce française. Personne n'a nié que les adieux d'Alfred (Max. Piccolomini) en quittant Walstein et Thecla ne fussent de la plus grande beauté; mais on s'est scandalisé de ce qu'on faisait entendre à cette occasion de la musique dans une tragédie : il est assurément très-facile de la supprimer, mais pourquoi donc se refuser à l'effet qu'elle produit? Lorsqu'on entend cette musique militaire qui appelle au combat, le spectateur partage l'émotion qu'elle doit causer aux amans menacés de ne plus se revoir : la musique fait ressortir la situation; un art nouveau redouble l'impression qu'un autre art a préparé; les sons et les paroles ébranlent tour à tour notre imagination et notre cœur.

Deux scènes aussi tout-à-fait nouvelles sur notre théâtre ont excité l'étonnement des lecteurs français : lorsqu'Alfred (Max.) s'est fait tuer, Thécla demande à l'officier saxon qui en apporte la nouvelle tous les détails de cette horrible mort; et quand elle a rassasié son âme de douleur, elle annonce la résolution qu'elle a prise d'aller vivre et mourir près du tombeau de son amant. Chaque expression, chaque mot, dans ces deux scènes, est d'une sensibilité profonde; mais on a prétendu que l'intérêt dramatique ne peut plus exister quand il n'y a plus d'incertitude. En France, on se hâte en tout genre d'en finir avec l'irréparable. Les Allemands, au contraire, sont plus curieux de ce que les personnages éprouvent que de ce qui leur arrive; ils ne craignent point de s'arrêter sur une situation terminée comme événement, mais qui subsiste encore comme souffrance. Il faut plus de poésie, plus de sensibilité, plus de justesse dans les expressions, pour émouvoir dans le repos de l'action, que lorsqu'elle excite une anxiété toujours croissante : on remarque à peine les paroles quand les faits nous tiennent en suspens; mais lorsque tout se tait, excepté la dou-

leur, quand il n'y a plus de changement au dehors, et que l'intérêt s'attache seulement à ce qui se passe dans l'âme, une nuance d'affectation, un mot hors de place frapperait comme un son faux dans un air simple et mélancolique. Rien n'échappe alors par le bruit, et tout s'adresse directement au cœur.

Enfin la critique la plus universellement répétée contre le Walstein français, c'est que le caractère de Walstein lui-même est superstitieux, incertain, irrésolu, et ne s'accorde pas avec le modèle héroïque admis pour ce genre de rôle. Les Français se privent d'une source infinie d'effets et d'émotions en réduisant les caractères tragiques, comme les notes de musique ou les couleurs du prisme, à quelques traits saillans, toujours les mêmes; chaque personnage doit se conformer à l'un des principaux types reconnus. On dirait que chez nous la logique est le fondement des arts, et cette nature *ondoyante* dont parle Montaigne est bannie de nos tragédies; on n'y admet que des sentimens tout bons ou tout mauvais, et cependant il n'y a rien qui ne soit mélangé dans l'âme humaine.

On raisonne en France sur un person-

nage tragique comme sur un ministre d'Etat, et l'on se plaint de ce qu'il fait ou de ce qu'il ne fait pas, comme si l'on tenait une gazette à la main pour le juger. Les inconséquences des passions sont permises sur le théâtre français, mais non pas les inconséquences des caractères. La passion étant connue plus ou moins de tous les cœurs, on s'attend à ses égaremens, et l'on peut en quelque sorte fixer d'avance ses contradictions mêmes; mais le caractère a toujours quelque chose d'inattendu qu'on ne peut renfermer dans aucune règle. Tantôt il se dirige vers son but, tantôt il s'en éloigne. Quand on a dit d'un personnage en France : — il ne sait pas ce qu'il veut : — on ne s'y intéresse plus; tandis que c'est précisément l'homme qui ne sait pas ce qu'il veut dans lequel la nature se montre avec une force et une indépendance vraiment tragiques.

Les personnages de Shakespeare font éprouver plusieurs fois dans la même pièce des impressions tout-à-fait différentes aux spectateurs. Richard II, dans les trois premiers actes de la tragédie de ce nom, inspire de l'aversion et du mépris; mais quand le malheur l'atteint, quand on le

force à céder son trône à son ennemi, au milieu du parlement, sa situation et son courage arrachent des larmes. On aime cette noblesse royale qui reparaît dans l'adversité, et la couronne semble planer encore sur la tête de celui qu'on en dépouille. Il suffit à Shakespeare de quelques paroles pour disposer de l'âme des auditeurs et les faire passer de la haine à la pitié. Les diversités sans nombre du cœur humain renouvellent sans cesse la source où le talent peut puiser.

Dans la réalité, pourra-t-on dire, les hommes sont inconséquens et bizarres, et souvent les plus belles qualités se mêlent à de misérables défauts; mais de tels caractères ne conviennent pas au théâtre; l'art dramatique exigeant la rapidité de l'action, l'on ne peut, dans ce cadre, peindre les hommes que par des traits forts et des circonstances frappantes. Mais s'ensuit-il cependant qu'il faille se borner à ces personnages tranchés dans le mal et dans le bien, qui sont comme les élémens invariables de la plupart de nos tragédies? Quelle influence le théâtre pourrait-il exercer sur la moralité des spectateurs, si l'on ne leur faisait voir qu'une nature de con-

vention? Il est vrai que sur ce terrain factice la vertu triomphe toujours, et le vice est toujours puni; mais comment cela s'appliquerait-il jamais à ce qui se passe dans la vie, puisque les hommes qu'on montre sur la scène ne sont pas les hommes tels qu'ils sont?

Il serait curieux de voir représenter la pièce de Walstein sur notre théâtre; et si l'auteur français ne s'était pas aussi rigoureusement asservi à la régularité française, ce serait plus curieux encore; mais, pour bien juger des innovations, il faudrait porter dans les arts une jeunesse d'âme qui cherchât des plaisirs nouveaux. S'en tenir aux chefs-d'œuvre anciens est un excellent régime pour le goût, mais non pour le talent: il faut des impressions inattendues pour l'exciter; les ouvrages que nous savons par cœur dès l'enfance se changent en habitudes, et n'ébranlent plus fortement notre imagination.

Marie Stuart est, ce me semble, de toutes les tragédies allemandes la plus pathétique et la mieux conçue. Le sort de cette reine, qui commença sa vie par tant de prospérités, qui perdit son bonheur par tant de fautes, et que dix-neuf ans de

prison conduisirent à l'échafaud, cause autant de terreur et de pitié qu'Œdipe, Oreste ou Niobé; mais la beauté même de cette histoire si favorable au génie, écraserait la médiocrité.

La scène s'ouvre dans le château de Fotheringay, où Marie Stuart est renfermée. Dix-neuf ans de prison se sont déjà passés, et le tribunal institué par Elisabeth est au moment de prononcer sur le sort de l'infortunée reine d'Ecosse. La nourrice de Marie se plaint au commandant de la forteresse des traitemens qu'il fait endurer à sa prisonnière. Le commandant, vivement attaché à la reine Elisabeth, parle de Marie avec une sévérité cruelle : on voit que c'est un honnête homme, mais qui juge Marie comme ses ennemis l'ont jugée : il annonce sa mort prochaine, et cette mort lui paraît juste, parce qu'il croit qu'elle a conspiré contre Elisabeth.

J'ai déjà eu l'occasion de parler, à propos de Walstein, du grand avantage des expositions en mouvement. On a essayé les prologues, les chœurs, les confidens, tous les moyens possibles pour expliquer sans ennuyer; et il me semble que le mieux c'est d'entrer d'abord d'ans l'action, et de

faire connaître le pricipal personnage par l'effet qu'il produit sur ceux qui l'environnent. C'est apprendre au spectateur de quel point de vue il doit regarder ce qui va se passer devant lui; c'est le lui apprendre sans le lui dire; car un seul mot qui paraît prononcé pour le public dans une pièce de théâtre en détruit l'illusion. Quand Marie Stuart arrive, on est déjà curieux et ému; on la connaît, non par un portrait, mais par son influence sur ses amis et sur ses ennemis. Ce n'est plus un récit qu'on écoute, c'est un événement dont on est devenu contemporain.

Le caractère de Marie Stuart est admirablement bien soutenu, et ne cesse point d'intéresser pendant toute la pièce. Faible, passionnée, orgueilleuse de sa figure, et repentante de sa vie, on l'aime et on la blâme. Ses remords et ses fautes font pitié. De toutes parts on aperçoit l'empire de son admirable beauté si renommée dans son temps. Un homme qui veut la sauver ose lui avouer qu'il ne se dévoue pour elle que par enthousiasme pour ses charmes. Elisabeth en est jalouse; enfin l'amant d'Elisabeth, Leicester, est devenu amoureux de Marie, et lui a promis en

secret son appui. L'attrait et l'envie que fait naître la grâce enchanteresse de l'infortunée rendent sa mort mille fois plus touchante.

Elle aime Leicester. Cette femme malheureuse éprouve encore le sentiment qui a déjà plus d'une fois répandu tant d'amertumes sur son sort. Sa beauté, presque surnaturelle, semble la cause et l'excuse de cette ivresse habituelle du cœur, fatalité de sa vie.

Le caractère d'Elisabeth excite l'attention d'une manière bien différente; c'est une peinture toute nouvelle que celle d'une femme tyran. Les petitesses des femmes en général, leur vanité, leur désir de plaire, tout ce qui leur vient de l'esclavage enfin, sert au despotisme dans Elisabeth; et la dissimulation qui naît de la faiblesse est l'un des instrumens de son pouvoir absolu. Sans doute tous les tyrans sont dissimulés. Il faut tromper les hommes pour les asservir; on leur doit au moins dans ce cas la politique du mensonge. Mais ce qui caractérise Elisabeth c'est le désir de plaire uni à la volonté la plus despotique, et tout ce qu'il y a de plus fin dans l'amour-propre d'une femme

manifesté par les actes les plus violens de l'autorité souveraine. Les courtisans aussi ont avec une reine un genre de bassesse qui tient de la galanterie. Ils veulent se persuader qu'ils l'aiment pour lui obéir plus noblement, et cacher la crainte servile d'un sujet sous le servage d'un chevalier.

Elisabeth était une femme d'un grand génie, l'éclat de son règne en fait foi : toutefois dans une tragédie, où la mort de Marie est représentée, on ne peut voir Elisabeth que comme la rivale qui fait assassiner sa prisonnière ; et le crime qu'elle commet est trop atroce pour ne pas effacer tout le bien qu'on pourrait dire de son génie politique. Ce serait peut-être une perfection de plus dans Schiller que d'avoir eu l'art de rendre Elisabeth moins odieuse, sans diminuer l'intérêt pour Marie Stuart ; car il y a plus de vrai talent dans les contrastes nuancés que dans les oppositions extrêmes, et la figure principale elle-même gagne à ce qu'aucun des personnages du tableau dramatique ne lui soit sacrifié.

Leicester conjure Elisabeth de voir Marie ; il lui propose de s'arrêter au milieu

d'une chasse dans le jardin du château de Fotheringay, et de permettre à Marie de s'y promener. Elisabeth y consent, et le troisième acte commence par la joie touchante de Marie, en respirant l'air libre après dix-neuf ans de prison : tous les dangers qu'elle court ont disparu à ses yeux ; en vain sa nourrice cherche à les lui rappeler pour modérer ses transports, Marie a tout oublié en retrouvant le soleil et la nature. Elle ressent le bonheur de l'enfance à l'aspect, nouveau pour elle, des fleurs, des arbres, des oiseaux ; et l'ineffable impression de ces merveilles extérieures, quand on en a été long-temps séparé, se peint dans l'émotion enivrante de l'infortunée prisonnière.

Le souvenir de la France vient la charmer. Elle charge les nuages que le vent du nord semble pousser vers cette heureuse patrie de son choix ; elle les charge de porter à ses amis ses regrets et ses désirs : « Allez, » leur dit-elle, « vous, mes » seuls messagers, l'air libre vous appar- » tient, vous n'êtes pas les sujets d'Eli- » sabeth. » — Elle aperçoit dans le lointain un pêcheur qui conduit une frêle barque, et déjà elle se flatte qu'il pourra la sauver :

tout lui semble espérance quand elle a revu le ciel.

Elle ne sait point encore qu'on l'a laissé sortir afin qu'Elisabeth pût la rencontrer; elle entend la musique de la chasse, et les plaisirs de sa jeunesse se retracent à son imagination en l'écoutant. Elle voudrait monter un cheval fougueux, parcourir avec la rapidité de l'éclair les vallées et les montagnes; le sentiment du bonheur se réveille en elle, sans nulle raison, sans nul motif, mais parce qu'il faut que le cœur respire et qu'il se ranime quelquefois tout à coup à l'approche des plus grands malheurs, comme il y a presque toujours un moment de mieux avant l'agonie.

On vient avertir Marie qu'Elisabeth va venir. Elle avait souhaité cette entrevue; mais quand l'instant approche, tout son être en frémit. Leicester est avec Elisabeth: ainsi, toutes les passions de Marie sont à la fois excitées : elle se contient quelque temps; mais l'arrogante Elisabeth la provoque par ses dédains, et ces deux reines ennemies finissent par s'abandonner l'une et l'autre à la haine mutuelle qu'elles ressentent. Elisabeth reproche à Marie ses

d'une chasse dans le jardin du château de Fotheringay, et de permettre à Marie de s'y promener. Elisabeth y consent, et le troisième acte commence par la joie touchante de Marie, en respirant l'air libre après dix-neuf ans de prison : tous les dangers qu'elle court ont disparu à ses yeux; en vain sa nourrice cherche à les lui rappeler pour modérer ses transports, Marie a tout oublié en retrouvant le soleil et la nature. Elle ressent le bonheur de l'enfance à l'aspect, nouveau pour elle, des fleurs, des arbres, des oiseaux; et l'ineffable impression de ces merveilles extérieures, quand on en a été long-temps séparé, se peint dans l'émotion enivrante de l'infortunée prisonnière.

Le souvenir de la France vient la charmer. Elle charge les nuages que le vent du nord semble pousser vers cette heureuse patrie de son choix; elle les charge de porter à ses amis ses regrets et ses désirs : « Allez, » leur dit-elle, « vous, mes » seuls messagers, l'air libre vous appar- » tient, vous n'êtes pas les sujets d'Eli- » sabeth. » — Elle aperçoit dans le lointain un pêcheur qui conduit une frêle barque, et déjà elle se flatte qu'il pourra la sauver :

tout lui semble espérance quand elle a revu le ciel.

Elle ne sait point encore qu'on l'a laissé sortir afin qu'Elisabeth pût la rencontrer; elle entend la musique de la chasse, et les plaisirs de sa jeunesse se retracent à son imagination en l'écoutant. Elle voudrait monter un cheval fougueux, parcourir avec la rapidité de l'éclair les vallées et les montagnes; le sentiment du bonheur se réveille en elle, sans nulle raison, sans nul motif, mais parce qu'il faut que le cœur respire et qu'il se ranime quelquefois tout à coup à l'approche des plus grands malheurs, comme il y a presque toujours un moment de mieux avant l'agonie.

On vient avertir Marie qu'Elisabeth va venir. Elle avait souhaité cette entrevue; mais quand l'instant approche, tout son être en frémit. Leicester est avec Elisabeth: ainsi, toutes les passions de Marie sont à la fois excitées : elle se contient quelque temps; mais l'arrogante Elisabeth la provoque par ses déda[illegible]ct ces deux reines ennemies finissent [illegible] nner l'une et l'autre à la hai[illegible] qu'elles ressentent. Elisabeth re[illegible]e à Marie ses

fautes ; Marie lui rappelle les soupçons de Henri VIII contre sa mère, et ce que l'on a dit de sa naissance illégitime ; cette scène est singulièrement belle, par cela même que la fureur fait dépasser aux deux reines les bornes de leur dignité naturelle. Elles ne sont plus que deux femmes, deux rivales de figure, bien plus que de puissance ; il n'y a plus de souveraine, il n'y a plus de prisonnière ; et bien que l'une puisse envoyer l'autre à l'échafaud, la plus belle des deux, celle qui se sent la plus faite pour plaire, jouit encore du plaisir d'humilier la toute puissante Elisabeth aux yeux de Leicester, aux yeux de l'amant qui leur est si cher à toutes deux.

Ce qui ajoute singulièrement aussi à l'effet de cette situation, c'est la crainte que l'on éprouve pour Marie à chaque mot de ressentiment qui lui échappe ; et lorsqu'elle s'abandonne à toute sa fureur, ses paroles injurieuses, dont les suites sont irréparables, font frémir, comme si l'on était déjà témoin de sa mort.

Les émissaires du parti catholique veulent assassiner Elisabeth à son retour à Londres. Talbot, le plus vertueux des amis de la reine, désarme l'assassin qui

voulait la poignarder, et le peuple demande à grands cris la mort de Marie. C'est une scène admirable que celle où le chancelier Burleigh presse Elisabeth de signer la sentence de Marie, tandis que Talbot, qui vient de sauver la vie de sa souveraine, se jette à ses pieds pour la conjurer de faire grâce à son ennemie.

« On vous répète, » lui dit-il, « que » le peuple demande sa mort, on croit » vous plaire par cette feinte violence, » on croit vous déterminer à ce que vous » souhaitez; mais prononcez que vous » voulez la sauver, et dans l'instant vous » verrez la prétendue nécessité de sa mort » s'évanouir : ce qu'on trouvait juste pas- » sera pour injuste, et les mêmes hom- » mes qui l'accusent prendront hautement » sa défense. Vous la craignez vivante : » ah! craignez-la surtout quand elle ne » sera plus. C'est alors qu'elle sera vrai- » ment redoutable; elle renaîtra de son » tombeau, comme la déesse de la dis- » corde, comme l'esprit de la vengeance, » pour détourner de vous le cœur de vos » sujets. Ils ne verront plus en elle l'enne- » mie de leur croyance, mais la petite- » fille de leurs rois. Le peuple appelle

» avec fureur cette résolution sanglante,
» mais il ne la jugera qu'après l'événe-
» ment. Traversez alors les rues de Lon-
» dres, et vous y verrez régner le silence
» de la terreur; vous y verrez un autre
» peuple, une autre Angleterre : ce ne
» seront plus ces transports de joie qui
» célébraient la sainte équité dont votre
» trône était environné; mais la crainte,
» cette sombre compagne de la tyrannie,
» ne vous quittera plus; les rues seront
» désertes à votre passage; vous aurez
» fait ce qu'il y a de plus fort, de plus
» redoutable. Quel homme sera sûr de sa
» propre vie, quand la tête royale de
» Marie n'aura pas été respectée! »

La réponse d'Elisabeth à ce discours est d'une adresse bien remarquable; un homme, dans une pareille situation, aurait certainement employé le mensonge pour pallier l'injustice; mais Elisabeth fait plus, elle veut intéresser pour elle-même en se livrant à la vengeance; elle voudrait presque obtenir la pitié, en commettant l'action la plus cruelle. Elle a de la coquetterie sanguinaire, si l'on peut s'exprimer ainsi, et le caractère de femme se montre à travers celui de tyran.

« Ah ! Talbot ! » s'écrie Elisabeth, « vous » m'avez sauvée aujourd'hui, vous avez » détourné de moi le poignard ! pourquoi » ne le laissiez-vous pas arriver jusqu'à » mon cœur ? le combat était fini ; et dé- » livrée de tous mes doutes, pure de toutes » mes fautes, je descendais dans mon » paisible tombeau : croyez-moi, je suis » fatiguée du trône et de la vie ; si l'une » des deux reines doit tomber pour que » l'autre vive (et cela est ainsi, j'en suis » convaincue), pourquoi ne serait-ce pas » moi qui résignerais l'existence ? Mon » peuple peut choisir, je lui rends son » pouvoir ; Dieu m'est témoin que ce n'est » pas pour moi, mais pour le bien seul » de la nation que j'ai vécu. Espère-t-on » de cette séduisante Stuart, de cette reine » plus jeune, des jours plus heureux ? » alors je descends du trône, et je retourne » dans la solitude de Woodstock, où j'ai » passé mon humble jeunesse, où, loin » des vanités de ce monde, je trouvais » ma grandeur en moi-même. Non, je » ne suis pas faite pour être souveraine, » un maître doit être dur, et mon cœur » est faible. J'ai bien gouverné cette île, » tant qu'il ne s'agissait que de faire des

» heureux ; mais voici la tâche cruelle
» imposée par le devoir royal, et je me
» sens incapable de l'accomplir. »

A ce mot Burleigh interrompt Elisabeth, et lui reproche tout ce dont elle veut être blâmée, sa faiblesse, son indulgence, sa pitié : il semble courageux, parce qu'il demande à sa souveraine avec force ce qu'elle désire en secret plus que lui-même. La flatterie brusque réussit en général mieux que la flatterie obséquieuse, et c'est bien fait aux courtisans, quand ils le peuvent, de se donner l'air d'être entraînés dans le moment où ils réfléchissent le plus à ce qu'ils disent.

Elisabeth signe la sentence, et seule avec le secrétaire de ses commandemens, la timidité de femme qui se mêle à la persévérance du despotisme, lui fait désirer que cet homme subalterne prenne sur lui la responsabilité de l'action qu'elle a commise : il veut l'ordre positif d'envoyer cette sentence, elle le refuse, et lui répète qu'il doit faire son devoir ; elle laisse ce malheureux dans une affreuse incertitude, dont le chancelier Burleigh le tire, en lui arrachant le papier qu'Elisabeth a laissé entre ses mains.

Leicester est très-compromis par les amis de la reine d'Ecosse; ils viennent lui demander de les aider à la sauver. Il découvre qu'il est accusé auprès d'Elisabeth, et prend tout à coup l'affreux parti d'abandonner Marie, et de révéler à la reine d'Angleterre, avec hardiesse et ruse, une partie des secrets qu'il doit à la confiance de sa malheureuse amie. Malgré tous ces lâches sacrifices, il ne rassure Elisabeth qu'à demi, et elle exige qu'il conduise lui-même Marie à l'échafaud, pour prouver qu'il ne l'aime pas. La jalousie de femme se manifestant par le supplice qu'Elisabeth ordonne comme monarque, doit inspirer à Leicester une profonde haine pour elle. La reine le fait trembler, quand, par les lois de la nature, il devrait être son maître, et ce contraste singulier produit une situation très-originale : mais rien n'égale le cinquième acte. C'est à Weimar que j'assistai à la représentation de Marie Stuart, et je ne puis penser encore sans un profond attendrissement à l'effet des dernières scènes.

On voit d'abord paraître les femmes de Marie vêtues de noir, et dans une morne douleur; sa vieille nourrice, la plus affligée

de toutes, porte ses diamans royaux; elle lui a ordonné de les rassembler pour qu'elle pût les distribuer à ses femmes. Le commandant de la prison, suivi de plusieurs de ses valets, vêtus de noir aussi comme lui, remplissent le théâtre de deuil. Melvil, autrefois gentilhomme de la Cour de Marie, arrive de Rome en cet instant. Anna, la nourrice de la reine, le reçoit avec joie; elle lui peint le courage de Marie, qui, tout à coup résignée à son sort, n'est plus occupée que de son salut, et s'afflige seulement de ne pas pouvoir obtenir un prêtre de sa religion pour recevoir de lui l'absolution de ses fautes et la communion sainte.

La nourrice raconte comment, pendant la nuit, la reine et elle avaient entendu des coups redoublés, et que toutes deux espéraient que c'étaient leurs amis qui venaient pour les délivrer; mais qu'enfin elles avaient su que ce bruit était celui que faisaient les ouvriers en élevant l'échafaud dans la salle au-dessous d'elles. Melvil demande comment Marie a supporté cette terrible nouvelle : Anna lui dit que l'épreuve la plus dure pour elle a été d'apprendre la trahison du comte Leicester,

mais qu'après cette douleur elle a repris le calme et la dignité d'une reine.

Les femmes de Marie entrent et sortent pour exécuter les ordres de leur maîtresse, l'une d'elle apporte une coupe de vin que Marie a demandée pour marcher d'un pas plus ferme à l'échafaud. Une autre arrive chancelant sur la scène, parce qu'à travers la porte de la salle où l'exécution doit avoir lieu, elle a vu les murs tendus de noir, l'échafaud, le bloc et la hache. L'effroi toujours croissant du spectateur est déjà presque à son comble, quand Marie paraît dans toute la magnificence d'un parure royale, seule vêtue de blanc au milieu de sa suite en deuil, un crucifix à la main, la couronne sur sa tête, et déjà rayonnante du pardon céleste que ses malheurs ont obtenu pour elle.

Marie console ses femmes dont les sanglots l'émeuvent vivement : « Pourquoi, » leur dit-elle, « vous affligez-vous de ce » que mon cachot s'est ouvert? La mort, » ce sévère ami, vient à moi et couvre de » ses ailes noires les fautes de ma vie : le » dernier arrêt du sort relève la créature » accablée ; je sens de nouveau le diadème

» sur mon front. Un juste orgueil est rentré
» dans mon âme purifiée. »

Marie aperçoit Melvil, et se réjouit de le voir dans ce moment solennel : elle l'interroge sur ses parens de France, sur ses anciens serviteurs, et le charge de ses derniers adieux pour tout ce qui lui fut cher.

« Je bénis, » lui dit-elle, « le roi très-
» chrétien mon beau-frère, et toute la
» royale famille de France; je bénis mon
» oncle le cardinal et Henri de Guise,
» mon noble cousin; je bénis aussi le
» Saint Père, pour qu'il me bénisse à son
» tour, et le roi catholique qui s'est offert
» généreusement pour mon sauveur et
» vengeur. Ils retrouveront tous leur nom
» dans mon testament; et de quelque
» faible valeur que soient les présens de
» mon amour, ils voudront bien ne pas les
» dédaigner. »

Marie se retourne alors vers ses serviteurs, et leur dit : « Je vous ai recom-
» mandés à mon royal frère de France; il
» aura soin de vous, il vous donnera une
» nouvelle patrie. Si ma dernière prière
» vous est sacrée, ne restez pas en An-
» gleterre. Que le cœur orgueilleux de
» l'Anglais ne se repaisse pas du spectacle

» de votre malheur : que ceux qui m'ont
» servie ne soient pas dans la poussière.
» Jurez-moi, par l'image du Christ, que,
» dès que je ne serai plus, vous quitterez
» pour jamais cette île funeste. »
(Melvil le jure au nom de tous.)

La reine distribue ses diamans à ses femmes, et rien n'est plus touchant que les détails dans lesquels elle entre sur le caractère de chacune d'elles, et les conseils qu'elle leur donne pour leur sort futur. Elle se montre surtout généreuse envers celle dont le mari a été un traître, en accusant formellement Marie elle-même auprès d'Elisabeth : elle veut consoler cette femme de ce malheur, et lui prouver qu'elle n'en conserve aucun ressentiment.

« Toi, » dit-elle à sa nourrice, « toi,
» ma fidèle Anna, l'or et les diamans ne
» t'attirent point; mon souvenir est le don
» le plus précieux que je puisse te laisser.
» Prends ce mouchoir que j'ai brodé pour
» toi dans les heures de ma tristesse, et
» que mes larmes brûlantes ont inondé;
» tu t'en serviras pour me bander les yeux
» quand il en sera temps, j'attends ce
» dernier service de toi. Venez toutes, »
dit-elle, en tendant la main à ses femmes,

» venez toutes et recevez mon dernier
» adieu : recevez-le, Marguerite, Alise,
» Rosamonde, et toi, Gertrude, je sens
» sous ma main tes lèvres brûlantes. J'ai
» été bien haïe, mais aussi bien aimée!
» Qu'un époux d'une âme noble rende
» heureuse ma Gertrude, car un cœur si
» sensible a besoin d'amour! Berthe, tu as
» choisi la meilleure part, tu veux être
» la chaste épouse du Ciel, hâte-toi d'ac-
» complir ton vœu. Les biens de la terre
» sont trompeurs, la destinée de ta reine
» te l'apprend. C'en est assez, adieu pour
» toujours, adieu. »

Marie reste seule avec Melvil, et c'est alors que commence une scène dont l'effet est bien grand, quoiqu'on puisse la blâmer à plusieurs égards. La seule douleur qui reste à Marie, après avoir pourvu à tous les soins terrestres, c'est de ne pouvoir obtenir un prêtre de sa religion pour l'assister dans ses derniers momens. Melvil, après avoir reçu la confidence de ses pieux regrets, lui apprend qu'il a été à Rome, qu'il y a pris les ordres ecclésiastiques pour acquérir le droit de l'absoudre et de la consoler : il découvre sa tête pour lui montrer la tonsure sacrée; et sort de son sein

une hostie que le pape lui-même a bénie pour elle.

« Un bonheur céleste, » s'écrie la reine, « m'est donc encore préparé sur le seuil » même de la mort. Le messager de Dieu » descend vers moi, comme un im- » mortel sur des nuages d'azur : ainsi » jadis l'apôtre fut délivré de ses liens. » Et tandis que tous les appuis terrestres » m'ont trompée, ni les verroux, ni les » épées n'ont arrêté le secours divin. » Vous, jadis mon serviteur, soyez main- » tenant le serviteur de Dieu et son saint » interprète, et comme vos genoux se » sont courbés devant moi, je me pros- » terne maintenant à vos pieds dans la » poussière. »

La belle, la royale Marie se jette aux genoux de Melvil, et son sujet revêtu de toute la dignité de l'Eglise, l'y laisse et l'interroge.

(Il ne faut pas oublier que Melvil lui-même croyait Marie coupable du dernier complot qui avait eu lieu contre la vie d'Elisabeth : je dois dire aussi que la scène suivante est faite seulement pour être lue, et que, sur la plupart des théâtres de l'Allemagne, on supprime l'acte de la commu-

nion quand la tragédie de Marie Stuart est représentée.)

MELVIL.

« Au nom du Père, du Fils et du Saint-
» Esprit, Marie, reine, as-tu sondé ton
» cœur et jures-tu de confesser la vérité
» devant le Dieu de vérité?

MARIE.

» Mon cœur va s'ouvrir sans mystère
» devant toi comme devant lui.

MELVIL.

» Dis-moi, de quel péché ta conscience
» t'accuse-t-elle depuis que tu as approché
» pour la dernière fois de la table sainte?

MARIE.

» Mon âme a été remplie d'une haine
» envieuse, et des pensées de vengeance
» s'agitaient dans mon sein. Pécheresse,
» j'implorais le pardon de Dieu, et je ne
» pouvais pardonner à mon ennemie.

MELVIL.

» Te repens-tu de cette faute, et ta ré-
» solution sincère est-elle de pardonner à
» tous avant que de quitter ce monde?

MARIE.

» Aussi vrai que j'espère la miséricorde
» de Dieu.

MELVIL.

» N'est-il point d'autre tort que tu
» doives te reprocher?

MARIE.

» Ah! ce n'est pas la haine seule qui
» m'a rendue coupable, j'ai encore plus
» offensé le Dieu de bonté par un amour
» criminel; ce cœur trop vain s'est laissé
» séduire par un homme sans foi, qui
» m'a trompée et abandonnée.

MELVIL.

» Te repens-tu de cette erreur, et ton
» cœur a-t-il quitté cette fragile idole
» pour se tourner vers son Dieu?

MARIE.

» Ce fut le plus cruel de mes combats,
» mais enfin j'ai déchiré ce dernier lien
» terrestre.

MELVIL.

» De quelle autre faute te sens-tu cou-
» pable?

MARIE.

» Ah! d'une faute sanglante depuis
» long-temps confessée. Mon âme frémit
» en approchant du jugement solennel
» qui m'attend, et les portes du Ciel sem-
» blent se couvrir de deuil à mes yeux.
» J'ai fait périr le roi mon époux quand
» je consentis à donner mon cœur et ma
» main au séducteur son meurtrier. Je me
» suis imposé toutes les expiations ordon-
» nées par l'Eglise; mais le ver rongeur
» du remords ne me laisse point de repos.

MELVIL.

» Ne te reste-t-il rien de plus au fond
» de l'âme, que tu doives confesser?

MARIE.

» Non, tu sais maintenant tout ce qui
» pèse sur mon cœur.

MELVIL.

» Songe à la présence du scrutateur des
» pensées, à l'anathème dont l'Eglise me-
» nace une confession trompeuse : c'est
» un péché qui donne la mort éternelle,
» et que le Saint-Esprit a frappé de sa
» malédiction.

MARIE.

» Puissé-je obtenir dans mon dernier
» combat la clémence divine, aussi vrai
» qu'en cet instant solennel je ne t'ai
» rien déguisé !

MELVIL.

» Comment ! tu caches à ton Dieu le
» crime pour la punition duquel les hom-
» mes te condamnent : tu ne me parles
» point de la part que tu as eue dans la
» haute trahison des assassins d'Elisabeth ;
» tu subis la mort terrestre pour cette
» action ; veux-tu donc qu'elle entraîne
» aussi la perdition de ton âme ?

MARIE.

» Je suis prête à passer du temps à
» l'éternité : avant que l'aiguille de l'heure
» ait accompli son tour, je me présenterai
» devant le trône de mon juge ; et, je le
» répète ici, ma confession est entière.

MELVIL.

» Examine-toi bien. Notre cœur est
» souvent pour nous-mêmes un confident
» trompeur : tu as peut-être évité avec
» adresse le mot qui te rendait coupable,
» quoique tu partageasses la volonté du

» crime; mais apprends qu'aucun art hu-
» main ne peut faire illusion à l'œil de feu
» qui regarde dans le fond de l'âme.

MARIE.

» J'ai prié tous les princes de se réunir
» pour m'affranchir de mes liens; mais
» jamais je n'ai menacé ni par mes pro-
» jets, ni par mes actions la vie de mon
» ennemie.

MELVIL.

» Quoi! ton secrétaire t'a faussement
» accusée?

MARIE.

» Que Dieu le juge! Ce que j'ai dit
» est vrai.

MELVIL.

» Ainsi donc tu montes sur l'échafaud
» convaincue de ton innocence?

MARIE.

» Dieu m'accorde d'expier par cette
» mort non méritée le crime dont ma
» jeunesse fut coupable.

MELVIL (*la bénissant.*)

» Que cela soit ainsi, et que ta mort
» serve à t'absoudre! Tombe sur l'autel

» comme une victime résignée. Le sang
» peut purifier ce que le sang avait souillé :
» tu n'es plus coupable maintenant que
» des fautes d'une femme, et les faiblesses
» de l'humanité ne suivent point l'âme
» bienheureuse dans le Ciel Je t'annonce
» donc, en vertu de la puissance qui m'a
» été donnée de lier et de délier sur la
» terre, l'absolution de tes péchés, *ainsi*
» *que tu as cru qu'il t'arrive!* (*Il lui pré-*
» *sente l'hostie.*) Prends ce corps, il a
» été sacrifié pour toi. (*Il prend la coupe*
» *qui est sur la table, il la consacre*
» *avec une prière recueillie, et l'offre à la*
» *reine, qui semble hésiter encore et ne*
» *pas oser l'accepter.*) Prends la coupe
» remplie de ce sang qui a été répandu
» pour toi. Prends-la, le pape t'accorde
» cette grâce au moment de ta mort. C'est
» le droit suprême des rois dont tu jouis
» (*Marie reçoit la coupe*); et comme
» tu es maintenant unie mystérieusement
» avec ton Dieu sur cette terre, ainsi re-
» vêtue d'un éclat angélique, tu le seras
» dans le séjour de béatitude, où il n'y
» aura plus ni faute ni douleur. (*Il remet*
» *la coupe, entend du bruit au dehors,*
» *recouvre sa tête, et va vers la porte;*

» *Marie reste à genoux plongée dans la*
» *méditation.*)

MELVIL.

» Il vous reste encore une rude épreuve
» à supporter, Madame; vous sentez-
» vous assez de force pour triompher de
» tous les mouvemens d'amertume et de
» haine?

MARIE (*se relève*).

» Je ne crains point de rechute, j'ai sa-
» crifié à Dieu ma haine et mon amour.

MELVIL.

» Ainsi préparez-vous à recevoir lord
» Leicester et le chancelier Burleigh : ils
» sont là. (*Leicester reste dans l'éloigne-*
» *ment sans lever les yeux; Burleigh s'a-*
» *vance entre la reine et lui.*)

BURLEIGH.

» Je viens, lady Stuart, pour recevoir
» vos derniers ordres.

MARIE.

» Je vous en remercie, milord.

BURLEIGH.

» C'est la volonté de la reine qu'aucune
» demande équitable ne vous soit refusée.

MARIE.

» Mon testament indique mes derniers
» souhaits; je l'ai déposé dans les mains
» du chevalier Paulet, j'espère qu'il sera
» fidèlement exécuté.

PAULET.

» Il le sera.

MARIE.

» Comme mon corps ne peut pas re-
» poser en terre sainte, je demande qu'il
» soit accordé à ce fidèle serviteur de por-
» ter mon cœur en France, auprès des
» miens. Hélas! il a toujours été là.

BURLEIGH.

» Ce sera fait. Ne voulez-vous plus
» rien?

MARIE.

» Portez mon salut de sœur à la reine
» d'Angleterre, dites-lui que je lui par-
» donne ma mort du fond de mon âme.
» Je me repens d'avoir été trop vive hier
» dans mon entretien avec elle. Que Dieu
» la conserve et lui accorde un règne heu-
» reux! (*Dans ce moment le shérif ar-*
» *rive, Anna et les femmes de Marie en-*

» *trent avec lui.*) Anna, calme-toi, le
» moment est venu, voilà le shérif qui
» doit me conduire à la mort. Tout est
» décidé. Adieu, adieu. (*A Burleigh.*)
» Je souhaite que ma fidèle nourrice m'ac-
» compagne sur l'échafaud, milord; ac-
» cordez-moi ce bienfait.

BURLEIGH.

» Je n'ai point de pouvoir à cet égard.

MARIE.

» Comment l'on pourrait me refuser
» cette prière si simple! Qui donc me
» rendrait les derniers services? Ce ne
» peut être la volonté de ma sœur, qu'on
» blesse en ma personne le respect dû à
» une femme.

BURLEIGH.

» Aucune femme ne doit monter avec
» vous sur l'échafaud; ses cris, sa dou-
» leur.....

MARIE.

» Elle ne fera pas entendre ses plaintes:
» je suis garant de la force d'âme de mon
» Anna. Soyez bon, milord, ne me sé-
» parez pas, en mourant, de ma fidèle

» nourrice. Elle m'a reçue dans ses bras
» sur le seuil de la vie, que sa douce main
» me conduise à la mort.

PAULET.

» Il faut y consentir.

BURLEIGH.

» Soit.

MARIE.

» Il ne me reste plus rien à vous de-
» mander. (*Elle prend le crucifix et le*
» *baise.*) Mon Rédempteur, mon Sau-
» veur, que tes bras me reçoivent! (*Elle*
» *se retourne pour partir, et dans cet ins-*
» *tant elle rencontre le comte de Leices-*
» *ter; elle tremble, ses genoux fléchis-*
» *sent, et, prête à tomber, le comte de*
» *Leicester la soutient; puis il détourne*
» *la tête, et ne peut soutenir sa vue.*)
» Vous me tenez parole, comte Leicester,
» vous m'aviez promis votre appui pour
» sortir de ce cachot, et vous me l'offrez
» maintenant. (*Le comte Leicester sem-*
» *ble anéanti; elle continue avec un ac-*
» *cent plein de douceur.*) Oui, Leicester,
» et ce n'est pas seulement la liberté que
» je voulais vous devoir, mais une li-

» berté qui me devînt plus chère en la te-
» nant de vous; maintenant que je suis
» sur la route de la terre au Ciel, et que
» je vais devenir un esprit bienheureux,
» affranchi des affections terrestres, j'ose
» vous avouer sans rougir la faiblesse
» dont j'ai triomphé. Adieu, et si vous le
» pouvez, vivez heureux. Vous avez vou-
» lu plaire à deux reines, et vous avez
» trahi le cœur aimant pour obtenir le
» cœur orgueilleux. Prosternez-vous aux
» pieds d'Élisabeth, et puisse votre récom-
» pense ne pas devenir votre punition!
» Adieu, je n'ai plus de lien avec la
» terre. » —

Leicester reste seul après le départ de Marie : le sentiment de désespoir et de honte qui l'accable peut à peine s'exprimer; il entend, il écoute ce qui se passe dans la salle de l'exécution, et quand elle est accomplie il tombe sans connaissance. On apprend ensuite qu'il est parti pour la France, et la douleur qu'Élisabeth éprouve, en perdant celui qu'elle aime, commence la punition de son crime.

Je ferai quelques observations sur cette imparfaite analyse d'une pièce dans laquelle le charme des vers ajoute beaucoup

à tous les autres genres de mérite. Je ne sais si l'on se permettrait en France de faire un acte tout entier sur une situation décidée; mais ce repos de douleur, qui naît de la privation même de l'espérance, produit les émotions les plus vraies et les plus profondes. Ce repos solennel permet au spectateur comme à la victime, de descendre en lui-même, et d'y sentir tout ce que révèle le malheur.

La scène de la confession, et surtout de la communion, serait, avec raison, tout-à-fait condamnée; mais ce n'est certes pas comme manquant d'effet qu'on pourrait la blâmer : le pathétique qui se fonde sur la religion nationale touche de si près le cœur, que rien ne saurait émouvoir davantage. Le pays le plus catholique, l'Espagne, et son poëte le plus religieux, Caldéron, qui était lui-même entré dans l'état ecclésiastique, ont admis sur le théâtre les sujets et les cérémonies du christianisme.

Il me semble que, sans manquer au respect qu'on doit à la religion chrétienne, on pourrait se permettre de la faire entrer dans la poésie et les beaux-arts, dans tout ce qui élève l'âme et embellit la vie. L'en

exclure, c'est imiter ces enfans qui croient ne pouvoir rien faire que de grave et de triste dans la maison de leur père. Il y a de la religion dans tout ce qui nous cause une émotion désintéressée; la poésie, l'amour, la nature et la Divinité se réunissent dans notre cœur, quelques efforts qu'on fasse pour les séparer; et si l'on interdit au génie de faire résonner toutes ces cordes à la fois, l'harmonie complète de l'âme ne se fera jamais sentir.

Cette reine Marie, que la France a vue si brillante, et l'Angleterre si malheureuse, a été l'objet de mille poésies diverses qui célèbrent ses charmes et son infortune. L'histoire l'a peinte comme assez légère; Schiller a donné plus de sérieux à son caractère, et le moment dans lequel il la représente motive bien ce changement. Vingt années de prison, et même vingt années de vie, de quelque manière qu'elles se soient passées, sont presque toujours une sévère leçon.

Les adieux de Marie au comte Leicester me paraissent l'une des plus belles situations qui soit au théâtre. Il y a quelque douceur pour Marie dans cet instant. Elle a pitié de Leicester, tout coupable qu'il

est : elle sent quel souvenir elle lui laisse, et cette vengeance du cœur est permise. Enfin, au moment de mourir, et de mourir parce qu'il n'a pas voulu la sauver, elle lui dit encore qu'elle l'aime; et si quelque chose peut consoler de la séparation terrible à laquelle la mort nous condamne, c'est la solennité qu'elle donne à nos dernières paroles : aucun but, aucun espoir ne s'y mêle, et la vérité la plus pure sort de notre sein avec la vie.

CHAPITRE XIX.

Jeanne d'Arc, et la Fiancée de Messine.

Schiller, dans une pièce de vers pleine de charmes, reproche aux Français de n'avoir pas montré de la reconnaissance pour Jeanne d'Arc. L'une des plus belles époques de l'histoire, celle ou la France et son roi Charles VII furent délivrés du joug des étrangers, n'a point encore été célébrée par un écrivain digne d'effacer le souvenir du poëme de Voltaire; et c'est un étranger qui a tâché de rétablir la gloire

d'une héroïne française, d'une héroïne dont le sort malheureux intéresserait pour elle, quand ses exploits n'exciteraient pas un juste enthousiasme. Shakespeare devait juger Jeanne d'Arc avec partialité, puisqu'il était Anglais, et néanmoins il la représente, dans sa pièce historique de Henri VI, comme une femme inspirée d'abord par le Ciel, et corrompue ensuite par le démon de l'ambition. Ainsi, les Français seuls ont laissé déshonorer sa mémoire : c'est un grand tort de notre nation, que de ne pas résister à la moquerie quand elle lui est présentée sous des formes piquantes. Cependant il y a tant de place dans ce monde, et pour le sérieux et pour la gaîté, qu'on pourrait se faire une loi de ne pas déjouer ce qui est digne de respect, sans se priver pour cela de la liberté de la plaisanterie.

Le sujet de Jeanne d'Arc étant tout à la fois historique et merveilleux, Schiller a entremêlé sa pièce de morceaux lyriques, et ce mélange produit un très-bel effet, même à la représentation. Nous n'avons guères en français que le monologue de Polyeucte ou les chœurs d'Athalie et d'Esther qui puissent nous en donner l'idée.

La poésie dramatique est inséparable de la situation qu'elle doit peindre : c'est le récit en action, c'est le débat de l'homme avec le sort. La poésie lyrique convient presque toujours aux sujets religieux ; elle élève l'âme vers le Ciel, elle exprime je ne sais quelle résignation sublime qui nous saisit souvent au milieu des passions les plus agitées, et nous délivre de nos inquiétudes personnelles, pour nous faire goûter un instant la paix divine.

Sans doute, il faut prendre garde que la marche progressive de l'intérêt ne puisse en souffrir ; mais le but de l'art dramatique n'est pas uniquement de nous apprendre si le héros est tué, ou s'il se marie : le principal objet des événemens représentés, c'est de servir à développer les sentimens et les caractères. Le poëte a donc raison de suspendre quelquefois l'action théâtrale, pour faire entendre la musique céleste de l'âme. On peut se recueillir dans l'art comme dans la vie, et planer un moment au-dessus de tout ce qui se passe en nous-mêmes et autour de nous.

L'époque historique dans laquelle Jeanne d'Arc a vécu, est particulièrement propre à faire ressortir le caractère français dans

toute sa beauté, lorsqu'une foi inaltérable, un respect sans bornes pour les femmes, une générosité presque imprudente à la guerre, signalaient cette nation en Europe.

Il faut se représenter une jeune fille de seize ans, d'une taille majestueuse, mais avec des traits encore enfantins, un extérieur délicat, et n'ayant d'autre force que celle qui lui vient d'en-haut, inspirée par la religion, poëte dans ses actions, poëte aussi dans ses paroles, quand l'esprit divin l'anime, montrant dans ses discours tantôt un génie admirable, tantôt l'ignorance absolue de tout ce que le Ciel ne lui a pas révélé. C'est ainsi que Schiller a conçu le rôle de Jeanne d'Arc. Il la fait voir d'abord à Vaucouleurs dans l'habitation rustique de son père, entendant parler des revers de la France et s'enflammant à ce récit. Son vieux père blâme sa tristesse, sa rêverie, son enthousiasme. Il ne pénètre pas le secret de l'extraordinaire, et croit qu'il y a du mal dans tout ce qu'il n'a pas l'habitude de voir. Un paysan apporte un casque qu'une Bohémienne lui a remis d'une façon toute mystérieuse. Jeanne d'Arc s'en saisit, elle le place sur sa tête,

et sa famille elle-même est étonnée de l'expression de ses regards.

Elle prophétise le triomphe de la France et la défaite de ses ennemis. Un paysan, esprit fort, lui dit qu'il n'y a plus de miracle dans ce monde. « Il y en aura encore un, » s'écrie-t-elle ; « une blanche colombe » va paraître, et avec la hardiesse d'un » aigle elle combattra les vautours qui dé- » chirent la patrie. Il sera renversé cet » orgueilleux duc de Bourgogne, traître » à la France, ce Talbot aux cent bras, » le fléau du Ciel, ce Salisbury blasphé- » mateur, toutes ces hordes insulaires se- » ront dispersées comme un troupeau de » brebis. Le Seigneur, le Dieu des com- » bats, sera toujours avec la colombe. Il » daignera choisir une créature trem- » blante, et triomphera par une faible » fille, car il est le Tout-puissant. »

Les sœurs de Jeanne d'Arc s'éloignent, et son père lui commande de s'occuper de ses travaux champêtres, et de rester étrangère à tous ces grands événemens dont les pauvres bergers ne doivent pas se mêler. Il sort, Jeanne d'Arc reste seule ; et, prête à quitter, pour jamais, le séjour de son enfance, un sentiment de regret la saisit.

« Adieu, » dit-elle, « vous, contrées » qui me fûtes si chères; vous, montagnes; vous, tranquilles et fidèles vallées, adieu! Jeanne d'Arc ne viendra » plus parcourir vos riantes prairies. Vous, » fleurs que j'ai plantées, prospérez loin » de moi. Je vous quitte, grotte sombre, » fontaines rafraîchissantes. Echo, toi, la » voix pure de la vallée, qui répondais à » mes chants, jamais ces lieux ne me reverront. Vous, l'asile de toutes mes » innocentes joies, je vous laisse pour toujours : que mes agneaux se dispersent » dans les bruyères, un autre troupeau » me réclame, l'Esprit saint m'appelle à » la sanglante carrière du péril.

» Ce n'est point un désir vaniteux ni » terrestre qui m'attire, c'est la voix de » celui qui s'est montré à Moïse dans le » buisson ardent du mont Horeb, et lui a » commandé de résister à Pharaon. C'est » lui qui, toujours favorable aux bergers, appela le jeune David pour combattre le géant. Il m'a dit aussi : — Pars » et rends témoignage à mon nom sur la » terre. Tes membres doivent être renfermés dans le rude airain. Le fer doit » couvrir ton sein délicat. Aucun homme

» ne doit faire éprouver à ton cœur les
» flammes de l'amour. La couronne de
» l'hyménée n'ornera jamais ta chevelure.
» Aucun enfant chéri ne reposera sur ton
» sein ; mais parmi toutes les femmes de
» la terre tu recevras seule en partage les
» lauriers des combats. Quand les plus
» courageux se lassent, quand l'heure fa-
» tale de la France semble approcher,
» c'est toi qui porteras mon oriflamme,
» et tu abattras les orgueilleux conqué-
» rans comme les épis tombent au jour
» de la moisson. Tes exploits changeront
» la roue de la fortune, tu vas apporter
» le salut aux héros de la France, et dans
» Rheims délivrée placer la couronne sur
» la tête de ton roi.

» C'est ainsi que le Ciel s'est fait en-
» tendre à moi. Il m'a envoyé ce casque
» comme un signe de sa volonté. La trempe
» miraculeuse de ce fer me communique
» sa force, et l'ardeur des anges guerriers
» m'enflamme ; je vais me précipiter dans
» le tourbillon des combats, il m'entraîne
» avec l'impétuosité de l'orage. J'entends
» la voix du héros qui m'appelle ; le
» cheval belliqueux frappe la terre, et
» la trompette résonne. »

Cette première scène est un prologue, mais elle est inséparable de la pièce ; il fallait mettre en action l'instant où Jeanne d'Arc prend sa résolution solennelle ; se contenter d'en faire un récit ce serait ôter le mouvement et l'impulsion qui transportent le spectateur dans la disposition qu'exigent les merveilles auxquelles il doit croire.

La pièce de Jeanne d'Arc marche toujours, d'après l'histoire, jusqu'au couronnement à Rheims. Le caractère d'Agnès Sorel est peint avec élévation et délicatesse ; il fait ressortir la pureté de Jeanne d'Arc ; car toutes les qualités de ce monde disparaissent à côté des vertus vraiment religieuses. Il y a un troisième caractère de femme qu'on ferait bien de supprimer en entier, c'est celui d'Isabeau de Bavière ; il est grossier, et le contraste est beaucoup trop fort pour produire de l'effet. Il faut opposer Jeanne d'Arc à Agnès Sorel, l'amour divin à l'amour terrestre ; mais la haine et la perversité, dans une femme, sont au-dessous de l'art ; il se dégrade en les peignant.

Shakespeare a donné l'idée de la scène dans laquelle Jeanne dArc ramène le duc

de Bourgogne à la fidélité qu'il doit à son roi; mais Schiller l'a exécutée d'une façon admirable. La vierge d'Orléans veut réveiller dans l'âme du Duc cet attachement à la France, qui était si puissant alors dans tous les généreux habitans de cette belle contrée.

« Que prétends-tu ? » lui dit-elle, » quel est donc l'ennemi que cherche ton » regard meurtrier ? Ce prince que tu » veux attaquer est comme toi de la race » royale; tu fus son compagnon d'armes. » Son pays est le tien : moi-même ne suis- » je pas une fille de ta patrie ? Nous tous » que tu veux anéantir, ne sommes-nous » pas tes amis ? Nos bras sont prêts à s'ou- » vrir pour te recevoir, nos genoux à se » plier humblement devant toi. Notre épée » est sans pointe contre ton cœur; ton as- » pect nous intimide, et sous un casque » ennemi nous respectons encore dans » tes traits la ressemblance avec nos rois. »

Le duc de Bourgogne repousse les prières de Jeanne d'Arc, dont il craint la séduction surnaturelle.

« Ce n'est point, » lui dit-elle, « ce » n'est point la nécessité qui me courbe à » tes pieds; je n'y viens point comme une

» suppliante. Regarde autour de toi. Le
» camp des Anglais est en cendres, et vos
» morts couvrent le champ de bataille; tu
» entends de toutes parts la trompette guer-
» rière des Français : Dieu a décidé, la vic-
» toire est à nous. Nous voulons partager
» avec notre ami les lauriers que nous
» avons conquis. Oh! viens avec nous,
» noble transfuge; viens, c'est avec nous
» que tu trouveras la justice et la victoire :
» moi, l'envoyée de Dieu, je tends vers
» toi ma main de sœur. Je veux, en te
» sauvant, t'attirer de notre côté. Le Ciel
» est pour la France. Des anges que tu
» ne vois pas combattent pour notre roi.
» Ils sont tous parés de lis. L'étendard de
» notre noble cause est blanc aussi comme
» le lis, et la Vierge pure est son chaste
» symbole.

LE DUC DE BOURGOGNE.

» Les mots trompeurs du mensonge sont
» pleins d'artifice; mais le langage de cette
» femme est simple comme celui d'un en-
» fant, et si le mauvais génie l'inspire, il
» sait lui souffler les paroles de l'innocence :
» non, je ne veux plus l'entendre. Aux

» armes! je me défendrai mieux en la
» combattant qu'en l'écoutant.

JEANNE.

» Tu m'accuses de magie : tu crois voir
» en moi les artifices de l'enfer! fonder la
» paix, réconcilier les haines, est-ce donc
» là l'œuvre de l'enfer? La concorde vien-
» drait-elle du séjour des damnés? Qu'y
» a-t-il d'innocent, de sacré, d'humaine-
» ment bon, si ce n'est de se dévouer pour
» sa patrie? Depuis quand la nature est-
» elle si fort en combat avec elle-même,
» que le Ciel abandonne la bonne cause et
» que le démon la défende? Si ce que je
» te dis est vrai, dans quelle source l'ai-je
» puisé? Qui fut la compagne de ma vie
» pastorale? qui donc instruisit la simple
» fille d'un berger dans les choses royales?
» Jamais je ne m'étais présentée devant
» les souverains, l'art de la parole m'est
» étranger; mais à présent que j'ai besoin
» de t'émouvoir, une pénétration profonde
» m'éclaire; je m'élève aux pensées les
» plus hautes; la destinée des empires et
» des rois apparaît lumineuse à mes re-
» gards, et, à peine sortie de l'enfance,

» je puis diriger la foudre du Ciel contre
» ton cœur. »

A ces mots, le duc de Bourgogne est ému, troublé. Jeanne d'Arc s'en aperçoit, et s'écrie : « Il a pleuré, il est vaincu, et il est » à nous. » Les Français inclinent devant lui leurs épées et leurs drapeaux. Charles VII paraît, et le duc de Bourgogne se précipite à ses pieds.

Je regrette pour nous que ce ne soit pas un Français qui ait conçu cette scène ; mais que de génie et surtout que de naturel ne faut-il pas pour s'identifier ainsi avec tout ce qu'il y a de beau et de vrai dans tous les pays et dans tous les siècles.

Talbot, que Schiller représente comme un guerrier athée, intrépide contre le Ciel même, méprisant la mort, bien qu'il la trouve horrible, Talbot, blessé par Jeanne d'Arc, meurt sur le théâtre en blasphémant. Peut-être eût-il mieux valu suivre la tradition, qui dit que Jeanne d'Arc n'avait jamais versé le sang humain, et triomphait sans tuer. Un critique, d'un goût pur et sévère, a reproché aussi à Schiller d'avoir montré Jeanne d'Arc sensible à l'amour, au lieu de la faire mourir martyre sans qu'aucun sentiment l'eût jamais distraite

de sa mission divine : c'est ainsi qu'il aurait fallu la peindre dans un poëme ; mais je ne sais si une âme tout-à-fait saine, ne produirait pas dans une pièce de théâtre le même effet que des êtres merveilleux ou allégoriques, dont on prévoit d'avance toutes les actions, et qui, n'étant point agités par les passions humaines, ne nous présentent point le combat ni l'intérêt dramatique.

Parmi les nobles chevaliers de la Cour de France, le preux Dunois s'empresse le premier à demander à Jeanne d'Arc de l'épouser, et, fidèle à ses vœux, elle le refuse. Un jeune Montgommery, au milieu d'une bataille, la supplie de l'épargner, et lui peint la douleur que sa mort va causer à son vieux père : Jeanne d'Arc rejette sa prière, et montre dans cette occasion plus d'inflexibilité que son devoir ne l'exige ; mais au moment de frapper un jeune anglais, Lionel, elle se sent tout à coup attendrie par sa figure, et l'amour entre dans son cœur. Alors toute sa puissance est détruite. Un chevalier noir comme le destin lui apparaît dans le combat, et lui conseille de ne pas aller à Rheims. Elle y va néanmoins ; la pompe solennelle

du couronnement passe sur le théâtre; Jeanne d'Arc marche au premier rang, mais ses pas sont chancelans; elle porte en tremblant l'étendard sacré, et l'on sent que l'Esprit divin ne la protége plus.

Avant d'entrer dans l'église, elle s'arrête et reste seule sur la sène. On entend de loin les instrumens de fête qui accompagnent la cérémonie du sacre, et Jeanne d'Arc prononce des plaintes harmonieuses pendant que le son des flûtes et des hautbois plane doucement dans les airs.

« Les armes sont déposées, la tempête » de la guerre se tait, les chants et les » danses succèdent aux combats sanguinaires. Des refrains joyeux se font entendre dans les rues; l'autel et l'église » sont parés dans tout l'éclat d'une fête; » des couronnes de fleurs sont suspendues » aux colonnes: cette vaste ville ne contient qu'à peine le nombre des hôtes » étrangers qui se précipitent pour être les » témoins de l'allégresse populaire; un » même sentiment remplit tous les cœurs; » et ceux que séparait jadis une haine » meurtrière se réunissent maintenant » dans la félicité universelle : celui qui » peut se nommer Français en est fier;

» l'antique éclat de la couronne est renou-
» velé, et la France obéit avec gloire au
» petit-fils de ses rois.

» C'est par moi que ce jour magnifique
» est arrivé, et cependant je ne partage
» point le bonheur public. Mon cœur est
» changé, mon coupable cœur s'éloigne
» de cette solennité sainte, et c'est vers le
» camp des Anglais, c'est vers nos enne-
» mis que se tournent toutes mes pensées.
» Je dois me dérober au cercle joyeux
» qui m'entoure, pour cacher à tous la
» faute qui pèse sur mon cœur. Qui?
» moi! libératrice de mon pays, animée
» par le rayons du Ciel, dois-je sentir une
» flamme terrestre? Moi, guerrière du
» Très-Haut, brûler pour l'ennemi de la
» France! Puis-je encore regarder la chaste
» lumière du soleil?

» Hélas comme cette musique m'eni-
» vre! Les sons les plus doux me rap-
» pellent sa voix, et leur enchantement
» semble m'offrir ses traits. Que l'orage de
» la guerre se renouvelle; que le bruit des
» lances retentisse autour de moi; dans
» l'ardeur du combat je retrouverai mon
» courage; mais ces accords harmonieux
» s'insinuent dans mon sein, et changent

» en mélancolie toutes les puissances de
» mon cœur.

» Ah! pourquoi donc ai-je vu ce noble
» visage? Dès cet instant j'ai été coupa-
» ble. Malheureuse! Dieu veut un instru-
» ment aveugle, c'est avec des yeux aveu-
» gles que tu devais obéir. Tu l'as regardé,
» c'en est fait, la paix de Dieu s'est reti-
» rée de toi, et les piéges de l'enfer t'ont
» saisie. Ah! simple houlette des bergers,
» pourquoi vous ai-je échangée contre une
» épée? Pourquoi, reine du Ciel, m'es-tu
» jamais apparue? Pourquoi donc ai-je
» entendu ta voix dans la forêt des chênes?
» reprends ta couronne, je ne puis la mé-
» riter. Oui, je vois le Ciel ouvert, je
» vois les bienheureux, et mes espérances
» sont dirrigées vers la terre! Oh! Vierge
» sainte, tu m'imposas cette vocation
» cruelle; pouvais-je endurcir ce cœur
» que le Ciel avait créé pour aimer? Si
» tu veux manifester ta puissance, prends
» pour organe ceux qui, dégagés du pé-
» ché, habitent dans ta demeure éternelle;
» envoie tes esprits immortels et purs,
» étrangers aux passions comme aux lar-
» mes. Mais ne choisis pas la faible fille,
» ne choisis point le cœur sans force d'une

» bergère. Que me faisaient les destins des
» combats et les querelles des rois ! Tu as
» troublé ma vie, tu m'as entraînée dans
» les palais des princes, et là j'ai trouvé
» la séduction et l'erreur. Ah ! ce n'était
» pas moi qui avais voulu ce sort. »

Ce monologue est un chef-d'œuvre de poésie ; un même sentiment ramène naturellement aux mêmes expressions ; et c'est en cela que les vers s'accordent si bien avec les affections de l'âme ; car ils transforment en une harmonie délicieuse ce qui pourrait paraître monotone dans le simple langage de la prose. Le trouble de Jeanne d'Arc va toujours croissant. Les honneurs qu'on lui rend, la reconnaissance qu'on lui témoigne, rien ne peut la rassurer, quand elle se sent abandonnée par la main toute puissante qui l'avait élevée. Enfin, ses funestes pressentimens s'accomplissent, et de quelle manière ?

Il faut, pour concevoir l'effet terrible de l'accusation de sorcellerie, se transporter dans les siècles où le soupçon de ce crime mystérieux planait sur toutes les choses extraordinaires. La croyance au mauvais principe, telle qu'elle existait alors, supposait la possibilité d'un culte affreux en-

vers l'enfer; les objets effrayans de la nature en étaient le symbole, et des signes bizarres le langage. On attribuait à cette alliance avec le démon toutes les prospérités de la terre dont la cause n'était pas bien connue. Le mot de magie désignait l'empire du mal sans bornes, comme la Providence le règne du bonheur infini. Cette imprécation, *elle est sorcière*, *il est sorcier*, devenue ridicule de nos jours, faisait frissonner il y a quelques siècles; tous les liens les plus sacrés se brisaient quand ces paroles étaient prononcées; nul courage ne les bravait, et le désordre qu'elles mettaient dans les esprits était tel, qu'on eût dit que les démons de l'enfer apparaissaient réellement quand on croyait les voir apparaître.

Le malheureux fanatique, père de Jeanne d'Arc, est saisi par la superstition du temps; et, loin d'être fier de la gloire de sa fille, il se présente lui-même au milieu des chevaliers et des seigneurs de la Cour, pour accuser Jeanne d'Arc de sorcellerie. A l'instant, tous les cœurs se glacent d'effroi, les chevaliers, compagnons d'armes de Jeanne d'Arc, la pressent de se justifier, et elle se tait. Le roi

l'interroge, et elle se tait. L'archevêque la supplie de jurer sur le crucifix qu'elle est innocente, et elle se tait. Elle ne veut pas se défendre du crime dont elle est faussement accusée, quand elle se sent coupable d'un autre crime que son cœur ne peut se pardonner. Le tonnerre se fait entendre, l'épouvante s'empare du peuple, Jeanne d'Arc est bannie de l'empire qu'elle vient de sauver. Nul n'ose s'approcher d'elle. La foule se disperse; l'infortunée sort de la ville; elle erre dans la campagne; et lorsque, abîmée de fatigue, elle accepte une boisson rafraîchissante, un enfant qui la reconnaît arrache de ses mains ce faible soulagement. On dirait que le souffle infernal dont on la croit environnée peut souiller tout ce qu'elle touche, et précipiter dans l'abîme éternel quiconque oserait la secourir. Enfin, poursuivie d'asile en asile, la libératrice de la France tombe au pouvoir de ses ennemis.

Jusque-là, cette *tragédie romantique*, c'est ainsi que Schiller l'a nommée, est remplie de beautés du premier genre : on peut bien y trouver quelques longueurs (jamais les auteurs allemands ne sont exempts de ce défaut); mais on voit passer

devant soi des événemens si remarquables, que l'imagination s'exalte à leur hauteur, et que, ne jugeant plus cette pièce en ouvrage de l'art, on considère le merveilleux tableau qu'elle renferme comme un nouveau reflet de la sainte inspiration de l'héroïne. Le seul défaut grave qu'on puisse reprocher à ce drame lyrique, c'est le dénouement : au lieu de prendre celui qui était donné par l'histoire, Schiller suppose que Jeanne d'Arc, enchaînée par les Anglais, brise miraculeusement ses fers, va rejoindre le camp des Français, décide la victoire en leur faveur, et reçoit une blessure mortelle. Le merveilleux d'invention à côté du merveilleux transmis par l'histoire, ôte à ce sujet quelque chose de sa gravité. D'ailleurs, qu'y avait-il de plus beau que la conduite et les réponses mêmes de Jeanne d'Arc, lorsqu'elle fut condamnée à Rouen par les grands seigneurs anglais et les évêques normands ?

L'histoire raconte que cette jeune fille réunit le courage le plus inébranlable à la douleur la plus touchante : elle pleurait comme une femme, mais elle se conduisait comme un héros. On l'accusa de s'être livrée à des pratiques superstitieuses, et

elle repoussa cette inculpation avec les argumens dont une personne éclairée pourrait se servir de nos jours; mais elle persista toujours à déclarer qu'elle avait eu des révélations intimes qui l'avaient décidée dans le choix de cette carrière. Abattue par l'horreur du supplice qui la menaçait, elle rendit constamment témoignage devant les Anglais à l'énergie des Français, aux vertus du roi de France, qui cependant l'avait abandonnée. Sa mort n'est ni celle d'un guerrier ni celle d'un martyr; mais, à travers la douceur et la timidité de son sexe, elle montra dans les derniers momens une force d'inspiration presque aussi étonnante que celle dont on l'accusait comme d'une sorcellerie. Quoi qu'il en soit, le simple récit de sa fin émeut bien plus que le dénouement de Schiller. Lorsque la poésie veut ajouter à l'éclat d'un personnage historique, il faut du moins qu'elle lui conserve avec soin la physionomie qui le caractérise; car la grandeur n'est vraiment frappante que quand on sait lui donner l'air naturel. Or, dans le sujet de Jeanne d'Arc, c'est le fait véritable qui non-seulement a plus de naturel, mais plus de grandeur que la fiction.

La Fiancée de Messine a été composée d'après un système dramatique tout-à-fait différent de celui que Schiller avait suivi jusqu'alors, et auquel il est heureusement revenu. C'est pour faire admettre les chœurs sur la scène qu'il a choisi un sujet dans lequel il n'y a de nouveau que les noms, car c'est, au fond, la même chose que les Frères ennemis. Seulement Schiller a introduit de plus une sœur dont les deux frères deviennent amoureux sans savoir qu'elle est leur sœur, et l'un tue l'autre par jalousie. Cette situation, terrible en elle-même, est entremêlée de chœurs qui font partie de la pièce. Ce sont les serviteurs des deux frères qui interrompent et glacent l'intérêt par leurs discussions mutuelles. La poésie lyrique qu'ils récitent tous à la fois est superbe; mais ils n'en sont par moins, quoi qu'ils disent, des chœurs de chambellans. Le peuple entier peut seul avoir cette dignité indépendante qui lui permet d'être un spectateur impartial. Le chœur doit représenter la postérité. Si des affections personnelles l'animaient, il serait nécessairement ridicule; car on ne concevrait pas comment plusieurs personnes diraient la même chose en même

temps, si leurs voix n'étaient pas censées être l'interprète impassible des vérités éternelles.

Schiller, dans la préface qui précède la Fiancée de Messine, se plaint avec raison de ce que nos usages modernes n'ont plus ces formes populaires qui les rendaient si poétiques chez les anciens.

« Les palais, » dit-il, « sont fermés; » les tribunaux ne se tiennent plus en plein » air devant les portes des villes; les écrits » ont pris la place de la parole vivante; le » peuple lui-même, cette masse si forte » et si visible, n'est presque plus qu'une » idée abstraite, et les divinités des mor- » tels n'existent plus que dans leur cœur. » Il faut que le poëte ouvre les palais, » replace les juges sous la voûte du ciel, » relève les statues des dieux, ranime » enfin les images qui partout ont fait » place aux idées. »

Ce désir d'un autre temps, d'un autre pays, est un sentiment poétique. L'homme religieux a besoin du Ciel, et le poëte d'une autre terre : mais on ignore quel culte et quel siècle la Fiancée de Messine nous représente; elle sort des usages modernes, sans nous placer dans les temps antiques. Le

poëte y a mêlé toutes les religions ensemble; et cette confusion détruit la haute unité de la tragédie, celle de la destinée qui conduit tout. Les événemens sont atroces, et cependant l'horreur qu'ils inspirent est tranquille. Le dialogue est aussi long, aussi développé que si l'affaire de tous était de parler en beaux vers, et qu'on aimât, qu'on fût jaloux, qu'on haït son frère, qu'on le tuât sans quitter la sphère des réflexions générales et des sentimens philosophiques.

Il y a néanmoins dans la Fiancée de Messine des traces admirables du beau génie de Schiller. Quand l'un des frères a été tué par son frère jaloux, on apporte le mort dans le palais de la mère; elle ne sait point encore qu'elle a perdu son fils, et c'est ainsi que le chœur qui précède le cercueil le lui annonce :

« De tout côté le malheur parcourt les » villes. Il erre en silence autour des ha- » bitations des hommes : aujourd'hui c'est » à celle-ci qu'il frappe, demain c'est à » celle-là; aucune n'est épargnée. Le mes- » sager douloureux et funeste tôt ou tard » passera le seuil de la porte où demeure » un vivant. Quand les feuilles tombent

» dans la saison prescrite, quand les vieil-
» lards affaiblis descendent dans le tom-
» beau, la nature obéit en paix à ses
» antiques lois, à son éternel usage,
» l'homme n'en est point effrayé; mais sur
» cette terre, c'est le malheur imprévu
» qu'il faut craindre. Le meurtre, d'une
» main violente, brise les liens les plus
» sacrés, et la mort vient enlever dans la
» barque du Styx le jeune homme floris-
» sant. Quand les nuages amoncelés cou-
» vrent le ciel de deuil, quand le tonnerre
» retentit dans les abîmes, tous les cœurs
» sentent la force redoutable de la destinée;
» mais la foudre enflammée peut partir des
» hauteurs sans nuages, et le malheur
» s'approche comme un ennemi rusé au
» milieu des jours de fête.

» N'attache donc point ton cœur à ces
» biens dont la vie passagère est ornée. Si
» tu jouis, apprends à perdre, et si la
» fortune est avec toi, songe à la dou-
» leur. »

Quand le frère apprend que celle dont il était amoureux, et pour laquelle il a tué son frère, est sa sœur, son désespoir n'a point de bornes et il se résout à mourir. Sa mère veut lui pardonner, sa sœur lui

demande de vivre; mais il se mêle à ses remords un sentiment d'envie qui le rend encore plus jaloux de celui qui n'est plus.

« Ma mère, » dit-il, « quand le même » tombeau renfermera le meurtrier et la » victime, quand une même voûte cou- » vrira nos cendres réunies, ta malédiction » sera désarmée. Tes pleurs couleront » également pour tes deux fils : la mort » est un puissant médiateur! elle éteint les » flammes de la colère, elle réconcilie les » ennemis, et la pitié se penche comme » une sœur attendrie sur l'urne qu'elle » embrasse. »

Sa mère le presse encore de ne pas l'abandonner.— « Non, » dit-il, « je ne puis » vivre avec un cœur brisé. Il faut que je » retrouve la joie et que je m'unisse avec » les esprits libres de l'air. L'envie a em- » poisonné ma jeunesse; cependant tu » partageais justement ton amour entre » nous deux. Penses-tu que je pourrais » supporter maintenant l'avantage que tes » regrets donnent à mon frère sur moi? » La mort nous sanctifie; dans son palais » indestructible, ce qui était mortel et » souillé se change en un cristal pur et » brillant; les erreurs de la misérable

» humanité disparaissent. Mon frère serait
» au-dessus de moi dans ton cœur, comme
» les étoiles sont au-dessus de la terre, et
» l'ancienne rivalité qui nous a séparés
» pendant la vie renaîtrait pour me dévorer
» sans relâche. Il serait par delà ce monde,
» il serait dans ton souvenir l'enfant chéri,
» l'enfant immortel. »

La jalousie qu'inspire un mort est un sentiment plein de délicatesse et de vérité. Qui pourrait en effet triompher des regrets? Les vivans égaleront ils jamais la beauté de l'image céleste que l'ami qui n'est plus a laissée dans notre cœur? Ne nous a-t-il pas dit : — ne m'oubliez pas. — N'est-il pas là sans défense? — Où vit-il sur cette terre, si ce n'est dans le sanctuaire de notre âme? Et qui, parmi les heureux de ce monde, s'unirait jamais à nous aussi intimement que notre souvenir?

CHAPITRE XX.

Guillaume Tell.

Le Guillaume Tell de Schiller est revêtu de ces couleurs vives et brillantes qui transportent l'imagination dans les contrées pittoresques où la respectable conjuration du Rütli s'est passée. Dès les premiers vers, on croit entendre résonner les cors des Alpes. Ces nuages qui partagent les montagnes et cachent la terre d'en bas à la terre plus voisine du ciel; ces chasseurs de chamois poursuivant leur légère proie à travers les abîmes; cette vie tout à la fois pastorale et guerrière, qui combat avec la nature et reste en paix avec les hommes: tout inspire un intérêt animé pour la Suisse; et l'unité d'action, dans cette tragédie, tient à l'art d'avoir fait de la nation même un personnage dramatique.

La hardiesse de Tell est brillamment signalée au premier acte de la pièce. Un malheureux proscrit, que l'un des tyrans subalternes de la Suisse a dévoué à la mort, veut se sauver de l'autre côté du rivage,

où il peut trouver un asile. L'orage est si violent qu'aucun batelier n'ose se risquer à traverser le lac pour le conduire. Tell voit sa détresse, se hasarde avec lui sur les flots, et le fait heureusement aborder à terre. Tell est étranger à la conjuration que l'insolence de Gessler fait naître. Stauffacher, Walther Fürst et Arnold de Melchtal préparent la révolte. Tell en est le héros, mais non pas l'auteur; il ne pense point à la politique, il ne songe à la tyrannie que quand elle trouble sa vie paisible; il la repousse de son bras quand il éprouve son atteinte; il la juge, il la condamne à son propre tribunal; mais il ne conspire pas.

Arnold de Melchtal, l'un des conjurés, s'est retiré chez Walther, il a été obligé de quitter son père pour échapper aux satellites de Gessler; il s'inquiète de l'avoir laissé seul; il demande avec anxiété de ses nouvelles, quand tout à coup il apprend que, pour punir le vieillard de ce que son fils s'est soustrait au décret lancé contre lui, les barbares, avec un fer brûlant, l'ont privé de la vue. Quel désespoir, quelle rage peut égaler ce qu'il éprouve! Il faut qu'il se venge. S'il délivre sa patrie, c'est pour tuer les tyrans qui ont aveuglé

son père; et quand les trois conjurés se lient par le serment solennel de mourir ou d'affranchir leurs citoyens du joug affreux de Gessler, il leur crie :

« Oh! mon vieux père aveugle, tu ne » peux plus voir le jour de la liberté; » mais nos cris de ralliement parviendront » jusqu'à toi. Quand des Alpes aux Alpes » des signaux de feu nous appelleront aux » armes, tu entendras tomber les citadelles » de la tyrannie. Les Suisses, en se pres- » sant autour de ta cabane, feront retentir » à ton oreille leurs transports de joie, » et les rayons de cette fête pénétreront » encore jusque dans la nuit qui t'envi- » ronne. »

Le troisième acte est rempli par l'action principale de l'histoire et de la pièce. Gessler a fait élever un chapeau sur une pique au milieu de la place publique, avec ordre que tous les paysans le saluent. Tell passe devant ce chapeau sans se conformer à la volonté du gouverneur autrichien; mais, c'est seulement par inadvertance qu'il ne s'y soumet pas, car il n'était pas dans le caractère de Tell, au moins dans celui que Schiller lui a donné, de manifester aucune opinion politique : sauvage et indépendant

comme les chevreuils des montagnes, il vivait libre, mais il ne s'occupait point du droit qu'il avait de l'être. Au moment où Tell est accusé de n'avoir pas salué le chapeau, Gessler, arrive, portant un faucon sur sa main : déjà cette circonstance fait tableau et transporte dans le moyen âge. Le pouvoir terrible de Gessler est singulièrement en contraste avec les mœurs si simples de la Suisse, et l'on s'étonne de cette tyrannie en plein air dont les vallées et les montagnes sont les solitaires témoins.

On raconte à Gessler la désobéissance de Tell, et Tell s'excuse en affirmant que ce n'est point avec intention, mais par ignorance qu'il n'a point fait le salut commandé. Gessler, toujours irrité, lui dit, après quelques momens de silence : — Tell, on assure que tu es maître dans l'art de tirer de l'arbalète, et que jamais ta flèche n'a manqué d'atteindre au but. Le fils de Tell, âgé de douze ans, s'écrie tout orgueilleux de l'habileté de son père : — Cela est vrai, seigneur; il perce une pomme sur l'arbre à cent pas. — Est-ce là ton enfant? dit Gessler : — Oui, seigneur, répond Tell. — En as-tu d'autres? — Tell : — Deux garçons, seigneur. — Gessler : — Lequel des

d'eux t'est le plus cher? — Tell : — tous les deux sont mes enfans. — Gessler : — Hé bien, Tell, puisque tu perces une pomme sur l'arbre à cent pas, exerce ton talent devant moi; prends ton arbalète, aussi bien tu l'as déjà dans ta main, et prépare-toi à tirer une pomme sur la tête de ton fils; mais, je te le conseille, vise bien, car si tu n'atteins pas ou la pomme ou ton fils, tu périras. — Tell : — Seigneur, quelle action monstrueuse me commandez-vous! qui! moi, lancer une flèche contre mon enfant! non, non, vous ne le voulez pas, Dieu vous en préserve! ce n'est pas sérieusement, seigneur, que vous exigez cela d'un père. — Gessler : — Tu tireras la pomme sur la tête de ton fils, je le demande et je le veux. — Tell : — Moi viser la tête chérie de mon enfant! ah! plutôt mourir. — Gessler : — Tu dois tirer ou périr à l'instant même avec ton fils. — Tell : — Je serais le meurtrier de mon fils! seigneur, vous n'avez pas d'enfans, vous ne savez pas ce qu'il y a dans le cœur d'un père. — Gessler : — Ah! Tell, te voilà tout à coup bien prudent, on m'avait dit que tu étais un rêveur, que tu aimais l'extraordinaire; hé bien, je t'en

donne l'occasion, essaie ce coup hardi vraiment digne de toi.

Tous ceux qui entourent Gessler ont pitié de Tell, et tâchent d'attendrir le barbare qui le condamne au plus affreux supplice; le vieillard, grand-père de l'enfant, se jette aux pieds de Gessler; l'enfant sur la tête duquel la pomme doit être tirée le relève et lui dit : — Ne vous mettez point à genoux devant cet homme; qu'on me dise seulement où je dois me placer : je ne crains rien pour moi; mon père atteint l'oiseau dans son vol, il ne manquera pas son coup quand il s'agit du cœur de son enfant. — Stauffacher s'avance, et dit : — Seigneur, l'innocence de cet enfant ne vous touche-t-elle point? — Gessler : — Qu'on l'attache à ce tilleul. — L'enfant : — Pourquoi me lier? laissez-moi libre, je me tiendrai tranquille comme un agneau, mais si l'on veut m'enchaîner, je me débattrai avec violence. — Rodolphe, l'écuyer de Gessler, dit à l'enfant : — Consens au moins à ce qu'on te bande les yeux. — Non, répond l'enfant, non; crois-tu que je redoute le trait qui va partir de la main de mon père? je ne sourcillerai pas en l'attendant. Allons, mon

père, montre comme tu sais tirer de l'arc; ils ne le croient pas, ils se flattent de nous perdre. Hé bien! trompe leur méchant espoir; que la flèche soit lancée et qu'elle atteigne au but. — Allons. —

L'enfant se place sous le tilleul, et l'on pose la pomme sur sa tête; alors les Suisses se pressent de nouveau autour de Gessler pour en obtenir la grâce de Tell.— Pensais-tu, dit Gessler en s'adressant à Tell, pensais-tu que tu pourrais te servir impunément des armes meurtrières? Elles sont dangereuses aussi pour celui qui les porte; ce droit insolent d'être armé, que les paysans s'arrogent, offense le maître de ces contrées; celui qui commande doit seul être armé. Vous vous réjouissez tant de votre arc et de vos flèches, c'est à moi de vous donner un but pour les exercer! — Faites place, s'écrie Tell, faites place. — Tous les spectateurs frémissent. Il veut tendre son arc, la force lui manque; un vertige l'empêche de voir; il conjure Gessler de lui accorder la mort. Gessler est inflexible. Tell hésite encore long-temps dans une affreuse anxiété: tantôt il regarde Gessler, tantôt le ciel, puis tout à coup il tire de son carquois une seconde flèche

et la met dans sa ceinture. Il se penche en avant comme s'il voulait suivre le trait qu'il lance; la flèche part, le peuple s'écrie : — Vive l'enfant! — Le fils s'élance dans les bras de son père, et lui dit : — Mon père, voici la pomme que ta flèche a percée; je savais bien que tu ne me blesserais pas. — Le père anéanti tombe à terre tenant son enfant dans ses bras. Les compagnons de Tell le relèvent et le félicitent. Gessler s'approche et lui demande dans quel dessein il avait préparé une seconde flèche. Tell refuse de le dire. Gessler insiste. Tell demande une sauvegarde pour sa vie s'il répond avec vérité; Gessler l'accorde. Tell alors, le regardant avec des yeux vengeurs, lui dit : — Je voulais lancer contre vous cette flèche, si la première avait frappé mon fils; et croyez-moi, celle-là ne vous aurait pas manqué! — Gessler, furieux à ces mots, ordonne que Tell soit conduit en prison.

Cette scène a, comme on peut le voir, toute la simplicité d'une histoire racontée dans une ancienne chronique. Tell n'est point représenté comme un héros de tragédie, il n'avait point voulu braver Gessler : il ressemble en tout à ce que sont

d'ordinaire les paysans de l'Helvétie, calmes dans leurs habitudes, amis du repos, mais terribles quand on agite dans leur âme les sentimens que la vie champêtre y tient assoupis. On voit encore près d'Altorf, dans le canton d'Uri, une statue de pierre grossièrement travaillée, qui représente Tell et son fils après que la pomme a été tirée. Le père tient d'une main son fils, et de l'autre il presse son arc sur son cœur, pour le remercier de l'avoir si bien servi.

Tell est conduit enchaîné sur la même barque dans laquelle Gessler traverse le lac de Lucerne; l'orage éclate pendant le passage; l'homme barbare a peur, et demande du secours à sa victime : on détache les liens de Tell, il conduit lui-même la barque au milieu de la tempête, et s'approchant des rochers il s'élance sur le rivage escarpé. Le récit de cet événement commence le quatrième acte. A peine arrivé dans sa demeure, Tell est averti qu'il ne peut espérer d'y vivre en paix avec sa femme et ses enfans, et c'est alors qu'il prend la résolution de tuer Gessler. Il n'a point pour but d'affranchir son pays du joug étranger, il ne sait pas si l'Autriche

doit ou non gouverner la Suisse; il sait qu'un homme a été injuste envers un homme; il sait qu'un père a été forcé de lancer une flèche près du cœur de son enfant, et il pense que l'auteur d'un tel forfait doit périr.

Son monologue est superbe : il frémit du meurtre, et cependant il n'a pas le moindre doute sur la légitimité de sa résolution. Il compare l'innocent usage qu'il a fait jusqu'à ce jour de sa flèche à la chasse et dans les jeux, avec la sévère action qu'il va commettre : il s'assied sur un banc de pierre pour attendre au détour d'un chemin Gessler qui doit passer. — « Ici, » dit-il, « s'arrête le pélerin qui continue » son voyage après un court repos; le » moine pieux qui va pour accomplir sa » mission sainte; le marchand qui vient » des pays lointains et traverse cette route » pour aller à l'autre extrémité du monde: » tous poursuivent leur chemin pour achever leurs affaires, et mon affaire à moi » c'est le meurtre! Jadis le père ne rentrait jamais dans sa maison sans réjouir » ses enfans en leur apportant quelques » fleurs des Alpes, un oiseau rare, un » coquillage précieux tel qu'on en trouve

» sur les montagnes ; et maintenant ce
» père est assis sur le rocher, et des pen-
» sées de mort l'occupent ; il veut la vie
» de son ennemi ; mais il la veut pour
» vous, mes enfans, pour vous protéger,
» pour vous défendre ; c'est pour sauver
» vos jours et votre douce innocence qu'il
» tend son arc vengeur. »

Peu de temps après, on aperçoit de loin Gessler descendre de la montagne. Une malheureuse femme dont il fait languir le mari dans les prisons se jette à ses pieds et le conjure de lui accorder sa délivrance ; il la méprise et la repousse : elle insiste encore ; elle saisit la bride de son cheval et lui demande de l'écraser sous ses pas ou de lui rendre celui qu'elle aime. Gessler, indigné contre ses plaintes, se reproche de laisser encore trop de liberté au peuple suisse. — Je veux, dit-il, briser leur résistance opiniâtre ; je veux courber leur audacieux esprit d'indépendance ; je veux publier une loi nouvelle dans ce pays ; je veux.... — Comme il prononce ce mot, la flèche mortelle l'atteint ; il tombe en s'écriant : — C'est le trait de Tell. — Tu dois le reconnaître, s'écrie Tell du haut du rocher. — Les acclamations du peuple se

font bientôt entendre, et les libérateurs de la Suisse remplissent le serment qu'ils avaient fait de s'affranchir du joug de l'Autriche.

Il semble que la pièce devrait finir naturellement là, comme celle de Marie Stuart à sa mort, mais dans l'une et l'autre, Schiller a ajouté une espèce d'appendice ou d'explication, qu'on ne peut plus écouter quand la catastrophe principale est terminée. Elisabeth reparaît après l'exécution de Marie; on est témoin de son trouble et de sa douleur en apprenant le départ de Leicester pour la France. Cette justice poétique doit se supposer et non se représenter; le spectateur ne soutient pas la vue d'Elisabeth après avoir été témoin des derniers momens de Marie. Dans Guillaume Tell, au cinquième acte, Jean-le-Parricide, qui assassina son oncle l'empereur Albert, parce qu'il lui refusait son héritage, vient déguisé en moine demander un asile à Tell; il se persuade que leurs actions sont pareilles, et Tell le repousse avec horreur, en lui montrant combien leurs motifs sont différens. C'est une idée juste et ingénieuse que de mettre en opposition ces deux hommes; toutefois ce contraste, qui plaît

à la lecture, ne réussit point au théâtre. L'esprit est de très-peu de chose dans les effets dramatiques ; il en faut pour les préparer, mais s'il en fallait pour les sentir, le public même le plus spirituel s'y refuserait.

On supprime au théâtre l'acte accessoire de Jean-le-Parricide ; et la toile tombe au moment où la flèche perce le cœur de Gessler. Peu de temps après la première représentation de Guillaume Tell, le trait mortel atteignit aussi le digne auteur de ce bel ouvrage. Gessler périt au moment où les desseins les plus cruels l'occupaient. Schiller n'avait dans son âme que de généreuses pensées. Ces deux volontés si contraires, la mort ennemie de tous les projets de l'homme les a de même brisées.

CHAPITRE XXI.

Goetz de Berlichingen, et le comte d'Egmont.

La carrière dramatique de Goëthe peut être considérée sous deux rapports différens. Dans les pièces qu'il a faites pour être représentées il y a beaucoup de grâce et d'esprit, mais rien de plus. Dans ceux de ses ouvrages dramatiques, au contraire, qu'il est très-difficile de jouer, on trouve un talent extraordinaire. Il paraît que le génie de Goëthe ne peut se renfermer dans les limites du théâtre; quand il veut s'y soumettre, il perd une portion de son originalité, et ne la retrouve toute entière que quand il peut mêler à son gré tous les genres. Un art quel qu'il soit ne saurait être sans bornes; la peinture, la sculpture, l'architecture, sont soumises à des lois qui leur sont particulières, et de même l'art dramatique ne produit de l'effet qu'à de certaines conditions : ces conditions restreignent quelquefois le sentiment et la

pensée ; mais l'acendant du spectacle est tel sur les hommes rassemblés, qu'on a tort de ne pas se servir de cette puissance, sous prétexte qu'elle exige des sacrifices que ne ferait pas l'imagination livrée à elle-même. Comme il n'y a pas en Allemagne une capitale où l'on trouve réuni tout ce qu'il faut pour avoir un bon théâtre, les ouvrages dramatiques sont beaucoup plus souvent lus que joués : et de là vient que les auteurs composent leurs ouvrages d'après le point de vue de la lecture, et non pas d'après celui de la scène.

Goëthe fait presqne toujours de nouveaux essais en littérature. Quand le goût allemand lui paraît pencher vers un excès quelconque, il tente aussitôt de lui donner une direction opposée. On dirait qu'il administre l'esprit de ses contemporains comme son empire, et que ses ouvrages sont des décrets qui tour à tour autorisent ou bannissent les abus qui s'introduisent dans l'art.

Goëthe était fatigué de l'imitation des pièces françaises en Allemagne, et il avait raison ; car un Français même le serait aussi. En conséquence il composa un drame

historique à la manière de Shakespeare, Goetz de Berlichingen. Cette pièce n'était pas destinée au théâtre; mais on pouvait cependant la représenter comme toutes celles de Shakespeare du même genre. Goëthe a choisi la même époque de l'histoire que Schiller dans ses Brigands; mais, au lieu de montrer un homme qui s'affranchit de tous les liens de la morale et de la société, il a peint un vieux chevalier, sous le règne de Maximilien, défendant encore la vie chevaleresque et l'existence féodale des seigneurs, qui donnait tant d'ascendant à leur valeur personnelle.

Goetz de Berlichingen fut surnommé la Main-de-fer, parce qu'ayant perdu sa main droite à la guerre, il s'en fit faire une à ressort, avec laquelle il saisissait très-bien la lance : c'était un chevalier célèbre dans son temps par son courage et sa loyauté. Ce modèle est heureusement choisi pour représenter quelle était l'indépendance des nobles avant que l'autorité du gouvernement pesât sur tous. Dans le moyen âge, chaque château était une forteresse, chaque seigneur un souverain. L'établissement des troupes de ligne et l'invention de l'artillerie changèrent tout-à-fait l'ordre

social ; il s'introduisit une espèce de force abstraite qu'on nomme état ou nation; mais les individus perdirent graduellement toute leur importance. Un caractère tel que celui de Goetz dut souffrir de ce changement lorsqu'il s'opéra.

L'esprit militaire a toujours été plus rude en Allemagne que partout ailleurs, et c'est là qu'on peut se figurer véritablement ces hommes de fer dont on voit encore les images dans les arsenaux de l'Empire. Néanmoins la simplicité des mœurs chevaleresque est peinte dans la pièce de Goëthe avec beaucoup de charme. Ce vieux Goetz, vivant dans les combats, dormant avec son armure, sans cesse à cheval, ne se reposant que quand il est assiégé, employant tout pour la guerre, ne voyant qu'elle; ce vieux Goetz, dis-je, donne la plus haute idée de l'intérêt et de l'activité que la vie avait alors. Ses qualités comme ses défauts sont fortement prononcés; rien n'est plus généreux que son amitié pour Weislingen, autrefois son ami, depuis son adversaire, et souvent même traître envers lui. La sensibilité que montre un intrépide guerrier remue l'âme d'une façon toute nouvelle :

nous avons du temps pour aimer dans notre vie oisive; mais ces éclairs d'émotion qui font lire au fond du cœur à travers une existence orageuse, causent un attendrissement profond. On a si peur de rencontrer l'affectation dans le plus beau don du Ciel, dans la sensibilité, que l'on préfère quelquefois la rudesse elle-même comme garant de la franchise.

La femme de Goetz s'offre à l'imagination telle qu'un ancien portrait de l'école flamande, où le vêtement, le regard, la tranquillité même de l'attitude, annoncent une femme soumise à son époux, ne connaissant que lui, n'admirant que lui, et se croyant destinée à le servir, comme il l'est à la défendre. On voit en contraste avec cette femme par excellence, une créature tout-à-fait perverse, Adélaïde, qui séduit Weislingen, et le fait manquer à ce qu'il avait promis à son ami : elle l'épouse, et bientôt lui devient infidèle. Elle se fait aimer avec passion de son page, et trouble ce malheureux jeune homme au point de l'entraîner à donner à son maître une coupe empoisonnée. Ces traits sont forts, mais peut-être est-il vrai que, quand les mœurs sont très-pures en général, la femme

qui s'en écarte est bientôt entièrement corrompue ; le désir de plaire n'est de nos jours qu'un lien d'affection et de bienveillance ; mais dans la vie sévère et domestique d'autrefois, c'était un égarement qui pouvait entraîner à tous les autres. Cette cruelle Adélaïde donne lieu à une des plus belles scènes de la pièce, la séance du tribunal secret.

Des juges mystérieux, inconnus l'un à l'autre, toujours masqués, et se rassemblant pendant la nuit, punissaient dans le silence, et gravaient seulement sur le poignard qu'ils enfoncaient dans le sein du coupable, ce mot terrible : TRIBUNAL SECRET. Ils prévenaient le condamné, en faisant crier par trois fois sous les fenêtres de sa maison : Malheur ! malheur ! malheur ! alors l'infortuné savait que partout, dans l'étranger, dans son concitoyen, dans son parent même, il pouvait trouver son meurtrier. La solitude, la foule, les villes, les campagnes, tout était rempli par la présence invisible de cette conscience armée qui poursuivait les criminels. On conçoit comment cette terrible institution pouvait être nécessaire, dans un temps où chaque homme était fort contre

tous, au lieu que tous doivent être forts contre chacun. Il fallait que la justice surprît le criminel avant qu'il pût s'en défendre : mais cette punition qui planait dans les airs comme une ombre vengeresse, cette sentence mortelle que pouvait receler le sein d'un ami, frappait d'une invincible terreur.

C'est encore un beau moment que celui où Goetz, voulant se défendre dans son château, ordonne qu'on arrache le plomb de ses fenêtres pour en faire des balles. Il y a dans cet homme un mépris de l'avenir et une intensité de force dans le présent tout-à-fait admirables. Enfin, Goetz voit périr tous ses compagnons d'armes; il reste blessé, captif, et n'ayant auprès de lui que son épouse et sa sœur. Il n'est plus entouré que de femmes, lui qui voulait vivre au milieu d'hommes, et d'hommes indomptables, pour exercer avec eux la puissance de son caractère et de son bras. Il songe au nom qu'il doit laisser après lui; il réfléchit, puisqu'il va mourir; il demande à voir encore une fois le soleil, pense à Dieu dont il ne s'est point occupé, mais dont il n'a jamais douté, et meurt courageux et sombre, regrettant la guerre plus que la vie.

On aime beaucoup cette pièce en Allemagne ; les mœurs et les costumes nationaux de l'ancien temps y sont fidèlement représentés, et tout ce qui tient à la chevalerie ancienne remue les cœurs des Allemands. Goëthe, le plus insouciant de tous les hommes, parce qu'il est sûr de gouverner son public, ne s'est pas donné la peine de mettre sa pièce en vers ; c'est le dessin d'un grand tableau, mais un dessin à peine achevé. On sent dans l'écrivain une telle impatience de tout ce qui pourrait ressembler à l'affectation, qu'il dédaigne même l'art nécessaire pour donner une forme durable à ce qu'il compose. Il y a des traits de génie çà et là dans son drame, comme des coups de pinceaux de Michel-Ange ; mais c'est un ouvrage qui laisse, ou plutôt qui fait désirer beaucoup de choses.

Le règne de Maximilien, pendant lequel l'événement principal se passe, n'y est pas assez caractérisé. Enfin on oserait reprocher à Goëthe de n'avoir pas mis assez d'imagination dans la forme et le langage de cette pièce. C'est volontairement et par système qu'il s'y est refusé ; il a voulu que ce drame fût la chose même, et il faut que le charme de l'idéal préside à

tout dans les ouvrages dramatiques. Les personnages des tragédies sont toujours en danger d'être vulgaires ou factices, et le génie doit les préserver également de l'un et de l'autre inconvénient. Shakespeare ne cesse pas d'être poëte dans ses pièces historiques, ni Racine d'observer exactement les mœurs des Hébreux dans sa tragédie lyrique d'Athalie. Le talent dramatique ne saurait se passer ni de la nature ni de l'art; l'art ne tient en rien à l'artifice, c'est une inspiration parfaitement vraie et spontanée, qui répand sur les circonstances particulières l'harmonie universelle, et sur les momens passagers la dignité des souvenirs durables.

Le comte d'Egmont me paraît la plus belle des tragédies de Goëthe; il l'a écrite, sans doute, lorsqu'il composait Werther: la même chaleur d'âme se trouve dans les deux ouvrages. La pièce commence au moment où Philippe II, fatigué de la douceur du gouvernement de Marguerite de Parme, dans les Pays-Bas, envoie le duc d'Albe pour la remplacer. Le roi est inquiet de la popularité qu'ont acquise le prince d'Orange et le comte d'Egmont; il les soupçonne de favoriser en secret les partisans

de la réformation. Tout est réuni pour donner l'idée la plus séduisante du comte d'Egmont; on le voit adoré de ses soldats à la tête desquels il a remporté tant de victoires. La princesse espagnole se fie à sa fidélité, bien qu'elle sache par lui-même combien il blâme la sévérité dont on use envers les protestans. Les citoyens de Bruxelles le considèrent comme le défenseur de leurs libertés auprès du trône; enfin le prince d'Orange, dont la politique profonde et la prudence silencieuse sont si connues dans l'histoire, relève encore la généreuse imprudence du comte d'Egmont, en le suppliant vainement de partir avec lui avant l'arrivée du duc d'Albe. Le prince d'Orange est un caractère noble et sage; un dévoûment héroïque mais inconsidéré peut seul résister à ses conseils. Le comte d'Egmont ne veut pas abandonner les habitans de Bruxelles; il se confie à son sort, parce que ses victoires lui ont appris à compter sur les faveurs de la fortune, et que toujours il conserve dans les affaires publiques les qualités qui ont rendu sa vie militaire si brillante. Ces belles et dangereuses qualités intéressent à sa destinée; on ressent pour lui des craintes

que son âme intrépide ne saurait jamais éprouver; tout l'ensemble de son caractère est peint avec beaucoup d'art par l'impression même qu'il produit sur les diverses personnes dont il est entouré. Il est aisé de tracer un portrait spirituel du héros d'une pièce; il faut plus de talent pour le faire agir et parler conformément à ce portrait; il en faut plus encore pour le faire connaître par l'admiration qu'il inspire aux soldats, au peuple, aux grands seigneurs, à tous ceux enfin qui se trouvent en relation avec lui.

Le comte d'Egmont aime une jeune fille, Clara, née dans la classe des bourgeois de Bruxelles, il va la voir dans son obscure retraite. Cet amour tient plus de place dans le cœur de la jeune fille que dans le sien; l'imagination de Clara est toute entière subjuguée par l'éclat du comte d'Egmont, par le prestige éblouissant de son héroïque valeur et de sa brillante renommée. Egmont a dans son amour de la bonté et de la douceur, il se repose auprès de cette jeune personne des inquiétudes et des affaires. — « On te parle, » lui dit-il, « de cet Egmont, silencieux, » sévère, imposant; c'est lui qui doit

» lutter avec les événemens et les hom-
» mes ; mais celui qui est simple, aimant,
» confiant, heureux, cet Egmont-là, Cla-
» ra, c'est le tien. » L'amour d'Egmont pour Clara ne suffirait pas à l'intérêt de la pièce; mais quand le malheur vient s'y mêler, ce sentiment qui ne paraissait que dans le lointain acquiert une admirable force.

On apprend l'arrivée des Espagnols ayant le duc d'Albe à leur tête; la terreur que répand ce peuple sévère, au milieu de la nation joyeuse de Bruxelles, est supérieurement décrite. A l'approche d'un grand, orage, les hommes rentrent dans leurs maisons, les animaux tremblent, les oiseaux volent près de la terre, et semblent y chercher un asile; la nature entière se prépare au fléau qui la menace : ainsi l'éffroi s'empare des malheureux habitans de la Flandre. Le duc d'Albe ne veut point faire arrêter le comte d'Egmont au milieu de Bruxelles ; il craint le soulèvement du peuple, et voudrait attirer sa victime dans son propre palais, qui domine la ville et touche à la citadelle. Il se sert de son jeune fils, Ferdinand, pour décider celui qu'il veut perdre à venir chez lui. Ferdinand est plein d'admiration pour le

héros de la Flandre ; il ne soupçonne point les terribles desseins de son père, et montre au comte d'Egmont un enthousiasme qui persuade à ce franc chevalier que le père d'un tel fils n'est pas son ennemi. Egmont consent à se rendre chez le duc d'Albe ; le perfide et fidèle représentant de Philippe II l'attend avec une impatience qui fait frémir ; il se met à la fenêtre et l'aperçoit de loin, monté sur un superbe cheval qu'il a conquis dans l'une des batailles dont il est sorti vainqueur. Le duc d'Albe est rempli d'une cruelle joie à chaque pas que fait Egmont vers son palais, il se trouble quand le cheval s'arrête; son misérable cœur bat pour le crime ; et quand Egmont entre dans la cour, il s'écrie : — Un pied dans la tombe, deux ; la grille se referme, il est à moi.

Le comte d'Egmont paraît, le duc d'Albe s'entretient assez long-temps avec lui sur le gouvernement des Pays-bas, et la nécessité d'employer la rigueur pour contenir les opinions nouvelles. Il n'a plus d'intérêt à tromper Egmont, et cependant il se plaît dans sa ruse, et veut la savourer encore quelques instans ; à la fin il révolte l'âme généreuse du comte d'Egmont, et l'irrite par la dispute pour arracher de lui quelques paroles violentes. Il

veut se donner l'air d'être provoqué et de faire, par un premier mouvement, ce qu'il a combiné d'avance. D'où viennent tant de précautions envers l'homme qui est en sa puissance, et qu'il fera périr dans quelques heures? C'est qu'il y a toujours dans l'assassin politique un désir confus de se justifier, même auprès de sa victime; il veut dire quelque chose pour son excuse, alors même que ce qu'il dit ne peut persuader ni lui-même ni personne. Peut-être aucun homme n'est-il capable d'aborder le crime sans subterfuge; aussi la véritable moralité des ouvrages dramatiques ne consiste-t-elle pas dans la justice poétique dont l'auteur dispose à son gré, et que l'histoire a si souvent démentie, mais dans l'art de peindre le vice et la vertu de manière à inspirer la haine pour l'un et l'amour pour l'autre.

A peine le bruit de l'arrestation du comte d'Egmont est-il répandu dans Bruxelles, qu'on sait qu'il va périr. Personne ne s'attend plus à la justice, ses partisans épouvantés n'osent plus dire un mot pour sa défense; bientôt le soupçon sépare ceux qu'un même intérêt réunit. Une apparente soumission naît de l'effroi que chacun ins-

pire en le ressentant à son tour, et la terreur que tous font éprouver à tous, cette lâcheté populaire qui succède si vite à l'exaltation, est admirablement peinte dans cette circonstance.

La seule Clara, cette jeune fille timide qui ne sortait jamais de sa maison, vient sur la place publique de Bruxelles, rassemble par ses cris les citoyens dispersés, et leur rappelle leur enthousiasme pour Egmont, leur serment de mourir pour lui : tous ceux qui l'entendent frémissent. « Jeune fille, » lui dit un citoyen de Bruxelles, « ne parle pas d'Egmont, son nom » donne la mort. » — « Moi, » s'écrie Clara, « je ne prononcerais pas son nom ! » ne l'avez-vous pas tous invoqué mille » fois ? n'est-il pas écrit en tout lieu ; n'ai- » je pas vu les étoiles du ciel même en » former les lettres brillantes ? Moi, ne pas » le nommer ! Que faites-vous, hommes » honnêtes ? votre esprit est-il troublé, » votre raison perdue ? Ne me regardez » donc pas avec cet air inquiet et craintif, » ne baissez donc pas les yeux avec effroi ; » ce que je demande, c'est ce que vous » désirez ; ma voix n'est-elle pas la voix » de votre cœur ? qui de vous, cette nuit

» même, ne se prosternera pas devant
» Dieu pour lui demander la vie d'Eg-
» mont? Interrogez-vous l'un et l'autre;
» qui de vous, dans sa maison, ne dira
» pas : *la liberté d'Egmont ou la mort?*

UN CITOYEN DE BRUXELLES.

» Dieu nous préserve de vous écouter
» plus long-temps! il en résulterait quel-
» que malheur.

CLARA.

» Restez, restez! ne vous éloignez
» poit parce que je parle de celui au-de-
» vant duquel vous vous pressiez avec
» tant d'ardeur, quand la rumeur publique
» annonçait son arrivée, quand chacun
» s'écriait : *Egmont vient, il vient*! Alors
» les habitans des rues par lesquelles il
» devait passer s'estimaient heureux : dès
» qu'on entendait les pas de son cheval,
» chacun abandonnait son travail pour
» courir à sa rencontre, et le rayon qui
» partait de son regard colorait d'espé-
» rance et de joie vos visages abattus.
» Quelques-uns d'entre vous portaient
» leurs enfans sur le seuil de la porte, et
» les élevant dans leurs bras, s'écriaient :

» — Voyez, c'est le grand Egmont, c'est » lui; lui qui vous vaudra des temps plus » heureux que ceux qu'ont supportés vos » pauvres pères. — Vos enfans vous de- » manderont ce que sont devenus ces » temps que vous leur avez promis? Eh » quoi! nous perdons nos momens en pa- » roles, vous êtes oisifs, vous le trahis- » sez! » — Brackenbourg, l'ami de Clara, la conjure de s'en aller. — « Que dira vo- » tre mère? » s'écrie-t-il.

CLARA.

» Penses-tu que je sois un enfant ou » une insensée? Non, il faut qu'ils m'en- » tendent; écoutez-moi, citoyens : Je » vois que vous êtes troublés, et que vous » ne pouvez vous-mêmes vous reconnaître » à travers les dangers qui vous menacent; » laissez-moi porter vos regards sur le » passé, hélas! le passé d'hier. Songez » à l'avenir; pouvez-vous vivre, vous » laissera-t-on vivre s'il périt? C'est avec » lui que s'éteint le dernier souffle de votre » liberté. Que n'était-il pas pour vous! » Pourquoi s'est-il donc exposé à des pé- » rils sans nombre? Ses blessures, il les » a reçues pour vous; cette grande âme

» toute entière occupée de vous est main-
» tenant renfermée dans un cachot, et les
» piéges du meurtre l'environnent; il pense
» à vous, il espère peut-être en vous. Il
» a besoin pour la première fois de vos
» secours, lui qui jusqu'à ce jour n'a fait
» que vous combler de ses dons.

UN CITOYEN DE BRUXELLES (*à Brackenbourg.*)

» Éloignez-la, elle nous afflige.

CLARA.

» Eh quoi je n'ai point de force point
» de bras habiles aux armes comme les vô-
» tres, mais j'ai ce qui vous manque, le
» courage et le mépris du péril; ne puis-
» je donc pas vous pénétrer de mon âme?
» Je veux aller au milieu de vous : un éten-
» dard sans défense a rallié souvent une
» noble armée; mon esprit sera comme
» une flamme en avant de vos pas; l'en-
» thousiasme, l'amour, réuniront enfin ce
» peuple chancelant et dispersé. »

Brackenbourg avertit Clara que l'on aperçoit non loin d'eux des soldats espagnols qui pourraient l'entendre. — « Mon

amie, » lui dit-il, « voyez dans quel lieu nous sommes. —

CLARA.

» Dans quel lieu! sous le ciel, dont la » voûte magnifique semblait s'incliner » avec complaisance sur la tête d'Egmont » quand il paraissait. Conduisez-moi dans » sa prison, vous connaissez la route du » vieux château, guidez mes pas, je vous » suivrai. » — Brackenbourg entraîne Clara chez elle, et sort de nouveau pour s'informer du comte d'Egmont : il revient, et Clara, dont la dernière résolution est prise, exige qu'il lui raconte ce qu'il a pu savoir. —

« Est-il condamné? » s'écrie-t-elle.

BRACKENBOURG.

» Il l'est, je n'en puis douter.

CLARA.

» Vit-il encore?

BRACKENBOURG.

» Oui.

CLARA.

» Et comment peux-tu me l'assurer! » la tyrannie tue dans la nuit l'homme

» généreux, et cache son sang aux yeux
» de tous. Ce peuple accablé repose et
» rêve qu'il le sauvera; et, pendant ce
» temps son âme indignée a déjà quitté
» ce monde. Il n'est plus, ne me trompe
» pas; il n'est plus.

BRACKENBOURG.

» Non, je vous le répète, hélas! il vit,
» parce que les Espagnols destinent au
» peuple qu'ils veulent opprimer un ef-
» frayant spectacle, un spectacle qui doit
» briser tous les cœurs où respire en-
» core la liberté.

CLARA.

» Tu peux parler maintenant: moi aussi
» j'entendrai tranquillement ma sentence
» de mort; je m'approche déjà de la
» région des bienheureux; déjà la con-
» solation me vient de cette contrée de
» paix: parle.

BRACKENBOURG.

» Les bruits qui circulent et la garde
» doublée m'ont fait soupçonner qu'on
» préparait cette nuit sur la place publique
» quelque chose de redoutable. Je suis ar-

» rivé par des détours dans une maison
» dont la fenêtre donnait sur cette place;
» le vent agitait les flambeaux qu'un cercle
» nombreux de soldats espagnols portaient
» dans leurs mains; et, comme je m'ef-
» forçais de regarder à travers cette lueur
» incertaine, j'aperçois en frémissant un
» échafaud élevé; plusieurs étaient occu-
» pés à couvrir les planches d'un drap
» noir, et déjà les marches de l'escalier
» étaient revêtues de ce deuil funèbre : on
» eût dit qu'on célébrait la consécration
» d'un sacrifice horrible. Un crucifix blanc,
» qui brillait pendant la nuit comme de
» l'argent, était placé sur l'un des côtés
» de l'échafaud. La terrible certitude était
» là devant mes yeux; mais les flambeaux
» par degrés s'éteignirent, bientôt tous les
» objets disparurent, et l'œuvre crimi-
» nelle de la nuit rentra dans le sein des
» ténèbres. »

Le fils du duc d'Albe découvre qu'on s'est servi de lui pour perdre Egmont, il veut le sauver à tout prix; Egmont ne lui demande qu'un service, c'est de protéger Clara quand il ne sera plus; mais on apprend qu'elle s'est donné la mort pour ne pas survivre à celui qu'elle aime. Egmont

périt, et l'amer ressentiment de Ferdinand contre son père est la punition du duc d'Albe, qui n'aima rien, dit-on, sur la terre que ce fils.

Il me semble qu'avec quelques changemens il serait possible d'adapter ce plan à la forme française. J'ai passé sous silence quelques scènes qu'on ne pourrait point introduire sur notre théâtre. D'abord celle qui commence la tragédie : des soldats d'Egmont et des bourgeois de Bruxelles s'entretiennent entre eux de ses exploits; ils racontent dans un dialogue naturel et piquant les principales actions de sa vie, et font sentir dans leur langage et leurs récits la haute confiance qu'il leur inspire. C'est ainsi que Shakespeare prépare l'entrée de Jules-César; et le camp de Walstein est composé dans le même but. Mais nous ne supporterions pas en France le mélange du ton populaire avec la dignité tragique, et c'est ce qui donne souvent de la monotonie à nos tragédies du second ordre. Les mots pompeux et les situations toujours héroïques sont nécessairement en petit nombre : d'ailleurs l'attendrissement pénètre rarement jusqu'au fond de l'âme, quand on ne

captive pas l'imagination par des détails simples mais vrais, qui donnent de la vie aux moindres circonstances.

Clara est représentée au milieu d'un intérieur singulièrement bourgeois ; sa mère est très-vulgaire, celui qui doit l'épouser a pour elle un sentiment passionné ; mais on n'aime pas à se représenter Egmont comme le rival d'un homme du peuple ; tout ce qui entoure Clara sert, il est vrai, à relever la pureté de son âme ; néanmoins on n'admettrait pas en France dans l'art dramatique l'un des principes de l'art pittoresque, l'ombre qui fait ressortir la lumière. Comme on voit l'une et l'autre simultanément dans un tableau, on reçoit tout à la fois l'effet de toutes deux ; il n'en est pas ainsi dans une pièce de théâtre, où l'action est successive, la scène qui blesse n'est pas tolérée en considération du reflet avantageux qu'elle doit jeter sur la scène suivante ; et l'on exige que l'opposition consiste dans des beautés différentes, mais qui soient toujours des beautés.

La fin de la tragédie de Goëthe n'est point en harmonie avec l'ensemble ; le comte d'Egmont s'endort quelques ins-

tans avant de marcher à l'échafaud, Clara qui n'est plus, lui apparaît pendant son sommeil, environnée d'un éclat céleste, et lui annonce que la cause de la liberté qu'il a servie doit triompher un jour : ce dénouement merveilleux ne peut convenir à une pièce historique. Les Allemands en général sont embarrassés lorsqu'il s'agit de finir; et c'est surtout à eux que pourrait s'appliquer ce proverbe des Chinois : *Quand on a dix pas à faire, neuf est la moitié du chemin.* L'esprit nécessaire pour terminer quoi que ce soit exige une sorte d'habileté et de mesure qui ne s'accorde guères avec l'imagination vague et indéfinie que les Allemands manifestent dans tous leurs ouvrages. D'ailleurs, il faut de l'art, et beaucoup d'art, pour trouver un dénouement, car il y en a rarement dans la vie; les faits s'enchaînent les uns aux autres, et leurs conséquences se perdent dans la suite des temps. La connaissance du théâtre seule apprend à circonscrire l'événement principal et à faire concourir tous les accessoires au même but. Mais, combiner les effets, semble presque aux Allemands de l'hypocrisie, et le calcul leur paraît inconciliable avec l'inspiration.

Goëthe est cependant de tous leurs écrivains celui qui aurait le plus de moyens pour accorder ensemble l'habileté de l'esprit avec son audace; mais il ne daigne pas se donner la peine de ménager les situations dramatiques de manière à les rendre théâtrales. Quand elles sont belles en elles-mêmes, il ne s'embarrasse pas du reste. Le public allemand qu'il a pour spectateur à Weimar ne demande pas mieux que de l'attendre et de le deviner, aussi patient, aussi intelligent que le chœur des Grecs, au lieu d'exiger seulement qu'on l'amuse, comme le font d'ordinaire les souverains, peuples ou rois, il se mêle lui-même de son plaisir, en analysant, en expliquant ce qui ne le frappe pas d'abord; un tel public est lui-même artiste dans ses jugemens.

CHAPITRE XXII.

Iphigénie en Tauride, Torquato Tasso, etc.

On donnait en Allemagne des drames bourgeois, des mélodrames, des pièces à grand spectacle remplies de chevaux et de chevalerie. Goëthe voulut ramener la littérature à la sévérité de l'antique, et il composa son Iphigénie en Tauride qui est le chef-d'œuvre de la poésie classique chez les Allemands. Cette tragédie rappelle le genre d'impression qu'on reçoit en contemplant les statues grecques; l'action en est si imposante et si tranquille, qu'alors même que la situation des personnages change, il y a toujours en eux une sorte de dignité qui fixe dans le souvenir chaque moment comme durable.

Le sujet d'Iphigénie en Tauride est si connu qu'il était difficile de le traiter d'une manière nouvelle; Goëthe y est parvenu néanmoins, en donnant un caractère

vraiment admirable à son héroïne. L'Antigone de Sophocle est une sainte telle qu'une religion plus pure que celle des anciens pourrait nous la représenter. L'Iphigénie de Goëthe n'a pas moins de respect pour la vérité qu'Antigone ; mais elle réunit le calme d'un philosophe à la ferveur d'une prêtresse : le chaste culte de Diane et l'asile d'un temple suffisent à l'existence rêveuse que lui laisse le regret d'être éloignée de la Grèce. Elle veut adoucir les mœurs du pays barbare qu'elle habite ; et bien que son nom soit ignoré, elle répand des bienfaits autour d'elle, en fille du roi des rois. Toutefois elle ne cesse point de regretter les belles contrées où se passa son enfance, et son âme est remplie d'une résignation forte et douce, qui tient pour ainsi dire le milieu entre le stoïcisme et le christianisme. Iphigénie ressemble un peu à la divinité qu'elle sert, et l'imagination se la représente environnée d'un nuage qui lui dérobe sa patrie. En effet, l'exil, et l'exil loin de la Grèce, pouvait-il permettre aucune jouissance que celle qu'on trouve en soi-même. Ovide aussi, condamné à vivre non loin de la Tauride, parlait en vain son harmonieux langage

aux habitans de ces rives désolées : il cherchait en vain les arts, un beau ciel, et cette sympathie de pensées qui fait goûter avec les indifférens même quelques-uns des plaisirs de l'amitié. Son génie retombait sur lui-même, et sa lyre suspendue ne rendait plus que des accords plaintifs, lugubre accompagnement des vents du nord.

Aucun ouvrage moderne ne peint mieux, ce me semble, que l'Iphigénie de Goëthe, la destinée qui pèse sur la race de Tentale, la dignité de ces malheurs causés par une fatalité invincible. Une crainte religieuse se fait sentir dans toute cette histoire, et les personnages eux-mêmes semblent parler prophétiquement, et n'agir que sous la main puissante des dieux.

Goëthe a fait de Thoas le bienfaiteur d'Iphigénie. Un homme féroce, tel que divers auteurs l'ont représenté, n'aurait pu s'accorder avec la couleur générale de la pièce, il en aurait dérangé l'harmonie. Dans plusieurs tragédies on met un tyran, comme une espèce de machine qui est la cause de tout; mais un penseur tel que Goëthe n'aurait jamais mis en scène un personnage sans développer son caractère. Or une âme criminelle est toujours si com-

pliquée, qu'elle ne pouvait entrer dans un sujet traité d'une manière aussi simple. Thoas aime Iphigénie; il ne peut se résoudre à s'en séparer en la laissant retourner en Grèce avec son frère Oreste. Iphigénie pourrait partir à l'insu de Thoas : elle débat avec son frère, et avec elle-même, si elle doit se permettre un tel mensonge, et c'est là tout le nœud de la dernière moitié de la pièce. Enfin, Iphigénie avoue tout à Thoas, combat sa résistance, et obtient de lui le mot *adieu*, sur lequel la toile tombe.

Certainement ce sujet ainsi conçu est pur et noble, et il serait bien à souhaiter qu'on pût émouvoir les spectateurs, seulement par un scrupule de délicatesse; mais ce n'est peut-être pas assez pour le théâtre, et l'on s'intéresse plus à cette pièce quand on la lit que quand on la voit représenter. C'est l'admiration et non le pathétique, qui est le ressort d'une telle tragédie; on croit entendre, en l'écoutant, un chant d'un poëme épique; et le calme qui règne dans tout l'ensemble gagne presque Oreste lui-même. La reconnaissance d'Iphigénie et d'Oreste n'est pas la plus animée, mais peut-être la plus poétique qu'il y ait. Les

souvenirs de la famille d'Agamemnon y sont rappelés avec un art admirable, et l'on croit voir passer devant ses yeux les tableaux dont l'histoire et la fable ont enrichi l'antiquité. C'est un intérêt aussi que celui du plus beau langage, et des sentimens les plus élevés. Une poésie si haute plonge l'âme dans une noble contemplation, qui lui rend moins nécessaire le mouvement et la diversité dramatiques.

Parmi le grand nombre des morceaux à citer dans cette pièce, il en est un dont il n'y a de modèle nulle part : Iphigénie, dans sa douleur, se rappelle un ancien chant connu dans sa famille, et que sa nourrice lui avait appris dès le berceau : c'est le chant que les Parques font entendre à Tantale dans l'enfer. Elles lui retracent sa gloire passée, lorsqu'il était le convive des dieux à la table d'or. Elles peignent le moment terrible où il fut précipité de son trône, la punition que les dieux lui infligèrent, la tranquillité de ces dieux qui planent sur l'univers, et que les plaintes des enfers ne sauraient ébranler; ces Parques menaçantes annoncent aux petits-fils de Tantale que les dieux se détourneront d'eux, parce que leurs traits rappellent

ceux de leur père. Le vieux Tantale entend ce chant funeste dans l'éternelle nuit, pense à ses enfans, et baisse sa tête coupable. Les images les plus frappantes, le rhythme qui s'accorde le mieux avec les sentimens, donnent à cette poésie la couleur d'un chant national. C'est le plus grand effort du talent, que de se familiariser ainsi avec l'antiquité, et de saisir tout à la fois ce qui devait être populaire chez les Grecs, et ce qui produit, à la distance des siècles, une impression si solennelle.

L'admiration qu'il est impossible de ne pas ressentir pour l'Iphigénie en Tauride de Goëthe n'est point en contradiction avec ce que j'ai dit sur l'intérêt plus vif, et l'attendrissement plus intime que les sujets modernes peuvent faire éprouver. Les mœurs et les religions, dont les siècles ont effacé la trace, présentent l'homme comme un être idéal, qui touche à peine la terre sur laquelle il marche; mais dans les époques et dans les faits historiques, dont l'influence subsiste encore, nous sentons la chaleur de notre propre existence, et nous voulons des affections semblables à celles qui nous agitent.

Il me semble donc que Goëthe n'aurait

pas dû mettre dans sa pièce de Torquato Tasso la même simplicité d'action et le même calme dans les discours qui convenaient à son Iphigénie. Ce calme et cette simplicité pourraient ne paraître que de la froideur et du manque de naturel dans un sujet aussi moderne, sous tous les rapports, que le caractère personnel du Tasse et les intrigues de la Cour de Ferrare.

Goëthe a voulu peindre dans cette pièce l'opposition qui existe entre la poésie et les convenances sociales; entre le caractère d'un poëte et celui d'un homme du monde. Il a montré le mal que fait la protection d'un prince à l'imagination délicate d'un écrivain, lors même que ce prince croit aimer les lettres, ou du moins met son orgueil à passer pour les aimer. Cette opposition entre la nature exaltée et cultivée par la poésie, et la nature refroidie et dirigée par la politique, est une idée mère de mille idées.

Un homme de lettres placé dans une Cour, doit se croire d'abord heureux d'y être; mais il est impossible qu'à la longue il n'éprouve pas quelques-unes des peines qui rendirent la vie du Tasse si malheureuse. Le talent qui ne serait pas indompté

cesserait d'être du talent; et cependant il est bien rare que des princes reconnaissent les droits de l'imagination et sachent tout à la fois la considérer et la ménager. On ne pouvait choisir un sujet plus heureux que le Tasse à Ferrare, pour mettre en évidence les différens caractères d'un poëte, d'un homme de Cour, d'une princesse, et d'un prince agissant dans un petit cercle avec toute l'âpreté d'amour-propre qui remuerait le monde. L'on connaît la sensibilité maladive du Tasse, et la rudesse polie de son protecteur Alphonse, qui, tout en professant la plus haute admiration pour ses écrits, le fit enfermer dans la maison des fous, comme si le génie qui part de l'âme devait être traité ainsi qu'un talent mécanique, dont on tire parti, en estimant l'œuvre et dédaignant l'ouvrier.

Goëthe a peint Léonore d'Est, la sœur du duc de Ferrare, que le poëte aimait en secret, comme appartenant par ses vœux à l'enthousiasme, et par sa faiblesse à la prudence; il a introduit dans sa pièce un courtisan sage, selon le monde, qui traite le Tasse avec la supériorité que l'esprit d'affaires se croit sur l'esprit poétique, et qui l'irrite par son calme et par l'habileté

qu'il emploie à le blesser sans avoir précisément tort envers lui. Cet homme de sang-froid conserve son avantage en provoquant son ennemi par des manières sèches et cérémonieuses, qui offensent sans qu'on puisse s'en plaindre. C'est le grand mal que fait une certaine science du monde: et dans ce sens l'éloquence et l'art de parler diffèrent extrêmement; car pour être éloquent, il faut dégager le vrai de toutes ses entraves, et pénétrer jusqu'au fond de l'âme ou réside la conviction; mais l'habileté de la parole consiste au contraire dans le talent d'esquiver, de parer adroitement avec quelques phrases ce qu'on ne veut pas entendre, et de se servir de ces mêmes armes pour tout indiquer, sans qu'on puisse jamais vous prouver que vous ayez rien dit.

Ce genre d'escrime fait beaucoup souffrir une âme vive et vraie. L'homme qui s'en sert semble votre supérieur, parce qu'il sait vous agiter, tandis qu'il reste lui-même tranquille; mais il ne faut pas pourtant se laisser imposer par ces forces négatives. Le calme est beau quand il vient de l'énergie qui fait supporter ses propres peines, mais quand il naît de l'indifférence

envers celles des autres, ce calme n'est rien qu'une personnalité dédaigneuse. Il suffit d'une année du séjour dans une Cour ou dans une capitale, pour apprendre très-facilement à mettre de l'adresse et de la grâce même dans l'égoïsme ; mais pour être vraiment digne d'une haute estime, il faudrait réunir en soi, comme dans un bel ouvrage, des qualités opposées : la connaissance des affaires et l'amour du beau, la sagesse qu'exigent les rapports avec les hommes, et l'essor qu'inspire le sentiment des arts. Il est vrai qu'un tel individu en contiendrait deux ; aussi Goëthe dit-il dans sa pièce que les deux personnages qu'il met en contraste, le politique et le poëte, *sont les deux moitiés d'un homme*. Mais la sympathie ne peut exister entre ces deux moitiés, puisqu'il n'y a point de prudence dans le caractère du Tasse, ni de sensibilité dans son concurrent.

La susceptibilité souffrante des hommes de lettres s'est manifestée dans Rousseau, dans le Tasse, et plus souvent encore dans les écrivains allemands. Les écrivains français en ont été plus rarement atteints. C'est quand on vit beaucoup avec soi-même et dans la solitude qu'on a de la peine à sup-

porter l'air extérieur. La société est rude à beaucoup d'égards pour qui n'y est pas fait dès son enfance, et l'ironie du monde est plus funeste aux gens à talent qu'à tous les autres : l'esprit tout seul s'en tire mieux. Goëthe aurait pu choisir la vie de Rousseau pour exemple de cette lutte entre la société telle qu'elle est, et la société telle qu'une tête poétique la voit ou la désire; mais la situation de Rousseau prêtait beaucoup moins à l'imagination que celle du Tasse. Jean-Jacques a traîné un grand génie dans des rapports très-subalternes. Le Tasse, brave comme ses chevaliers, amoureux, aimé, persécuté, couronné, et jeune encore, mourant de douleur à la veille de son triomphe, est un superbe exemple de toutes les splendeurs et de tous les revers d'un beau talent.

Il me semble que dans la pièce du Tasse les couleurs du midi ne sont pas assez prononcées : peut-être serait-il très-difficile de rendre en allemand la sensation que produit la langue italienne. Néanmoins c'est dans les caractères surtout qu'on retrouve les traits de la nature germanique plutôt qu'italienne. Léonore d'Est est une princesse allemande. L'analyse de son propre

caractère et de ses sentimens, à laquelle elle se livre sans cesse, n'est point du tout dans l'esprit du midi. Là l'imagination ne se replie point sur elle-même; elle avance sans regarder en arrière. Elle n'examine point la source d'un événement; elle le combat ou s'y livre sans en rechercher la cause.

Le Tasse est aussi un poëte allemand. Cette impossibilité de se tirer d'affaires dans toutes les circonstances habituelles de la vie commune, que Goëthe attribue au Tasse, est un trait de la vie méditative et renfermée des écrivains du nord. Les poëtes du midi n'ont pas d'ordinaire une telle incapacité; ils ont vécu plus souvent hors de la maison, sur les places publiques; les choses et surtout les hommes leur sont plus familiers.

Le langage du Tasse, dans la pièce de Goëthe, est souvent trop métaphysique. La folie de l'auteur de la Jérusalem ne venait pas de l'abus des réflexions philosophiques, ni de l'examen approfondi de ce qui se passe au fond du cœur; elle tenait plutôt à l'impression trop vive des objets extérieurs, l'enivrement de l'orgueil et de l'amour; il ne se servait guères de la

parole que comme d'un chant harmonieux. Le secret de son âme n'était point dans ses discours, ni dans ses écrits : il ne s'était point observé lui-même ; comment aurait-il pu se révéler aux autres ? D'ailleurs il considérait la poésie comme un art éclatant, et non comme une confidence intime des sentimens du cœur. Il me semble manifeste, et par sa nature italienne, et par sa vie, et par ses lettres, et par les poésies mêmes qu'il a composées dans sa captivité, que l'impétuosité de ses passions, plutôt que la profondeur de ses pensées, causait sa mélancolie ; il n'y avait pas dans son caractère, comme dans celui des poëtes allemands, ce mélange habituel de réflexions et d'activité, d'analyse et d'enthousiasme, qui trouble singulièrement l'existence.

L'élégance et la dignité du style poétique sont incomparables dans la pièce du Tasse, et Goëthe s'y est montré le Racine de l'Allemagne. Mais si l'on a reproché à Racine le peu d'intérêt de Bérénice, on pourrait, avec bien plus de raison, blâmer la froideur dramatique du Tasse de Goëthe ; le dessein de l'auteur était d'approfondir les caractères, en esquissant seulement les situa-

tions ; mais cela est-il possible ? Ces longs discours pleins d'esprit et d'imagination, que tiennent tour à tour les différens personnages, dans quelle nature sont-ils pris ? Qui parle ainsi de soi-même et de tout ? Qui épuise à ce point ce qu'on peut dire, sans qu'il soit question de rien faire ? Quand il arrive un peu de mouvement dans cette pièce, on se sent soulagé de l'attention continuelle qu'exigent les idées. La scène du duel entre le poëte et le courtisan, intéresse vivement ; la colère de l'un et l'habileté de l'autre développent la situation d'une manière piquante. C'est trop exiger des lecteurs ou des spectateurs, que de leur demander de renoncer à l'intérêt des circonstances pour s'attacher uniquement aux images et aux pensées. Alors il ne faut pas prononcer des noms propres, ni supposer des scènes, des actes, un commencement, une fin, tout ce qui rend l'action nécessaire. La contemplation plaît dans le repos ; mais lorsqu'on marche, la lenteur est toujours fatigante.

Par une singulière vicissitude dans les goûts, les Allemands ont d'abord attaqué nos écrivains dramatiques, comme trans-

formant en Français tous leurs héros. Ils ont réclamé avec raison la vérité historique pour animer les couleurs et vivifier la poésie; puis, tout à coup, ils se sont lassés de leurs propres succès en ce genre, et ils ont fait des pièces abstraites, si l'on peut s'exprimer ainsi, dans lequelles les rapports des hommes entre eux sont indiqués d'une manière générale, sans que le temps, le lieu, ni les individus y soient pour rien. C'est ainsi, par exemple, que dans *la Fille naturelle*, une autre pièce de Goëthe, l'auteur appelle ses personnages le duc, le roi, le père, la fille, etc. sans aucune autre désignation, considérant l'époque pendant laquelle l'événement se passe, le pays et les noms propres, presque comme des intérêts de ménage, dont la poésie ne doit pas s'occuper.

Une telle tragédie est véritablement faite pour être jouée dans le palais d'Odin, où les morts ont coutume de continuer les occupations qu'ils avaient pendant leur vie; là le chasseur, ombre lui-même, poursuit l'ombre d'un cerf avec ardeur, et les fantômes des guerriers se battent sur le terrain des nuages. Il paraît que pen-

dant quelque temps Goëthe s'est tout-à-fait dégoûté de l'intérêt dans les pièces de théâtre. L'on en trouvait dans de mauvais ouvrages ; il a pensé qu'il fallait le bannir des bons. Néanmoins un homme supérieur a tort de dédaigner ce qui plaît universellement ; il ne faut pas qu'il abjure sa ressemblance avec la nature de tous, s'il veut faire valoir ce qui le distingue. Le point qu'Archimède cherchait pour soulever le monde, est celui par lequel un génie extraordinaire se rapproche du commun des hommes. Ce point de contact lui sert à s'élever au-dessus des autres ; il doit partir de ce que nous éprouvons tous, pour arriver à faire sentir ce que lui seul aperçoit D'ailleurs, s'il est vrai que le despotisme des convenances mêle souvent quelque chose de factice aux plus belles tragédies françaises, il n'y a pas non plus de vérité dans les théories bizarres de l'esprit systématique. Si l'exagération est maniérée, un certain genre de calme est aussi une affectation. C'est une supériorité qu'on s'arroge sur les émotions de l'âme, et qui peut convenir dans la philosophie, mais point du tout dans l'art dramatique.

On peut sans crainte adresser ces cri-

tiques à Goëthe, car presque tous ses ouvrages sont composés dans des systèmes différens; tantôt il s'abandonne à la passion, comme dans Werther et le comte d'Egmont. Une autre fois il ébranle toutes les cordes de l'imagination par ses poésies fugitives. Une autre fois, il peint l'histoire avec une vérité scrupuleuse, comme dans Goëtz de Berlichingen. Une autre fois il est naïf comme les anciens, dans Hermann et Dorothée. Enfin il se plonge avec Faust dans le tourbillon de la vie; puis tout à coup dans le Tasse, la Fille naturelle, et même dans Iphigénie, il conçoit l'art dramatique comme un monument élevé près des tombeaux. Ses ouvrages ont alors les belles formes, la splendeur et l'éclat du marbre; mais ils en ont aussi la froide immobilité. On ne saurait critiquer Goëthe comme un auteur bon dans tel genre et mauvais dans tel autre. Il ressemble plutôt à la nature, qui produit tout et de tout; et l'on peut aimer mieux son climat du midi que son climat du nord, sans méconnaître en lui les talens qui s'accordent avec ces diverses régions de l'âme.

FIN DU TOME SECOND.

TABLE DES CHAPITRES.

SUITE DE LA SECONDE PARTIE.

CHAP. X. De la Poésie. *Page* 1
CHAP. XI. De la Poésie classique et de la Poésie romantique. 10
CHAP. XII. Des Poëmes allemands. 18
CHAP. XIII. De la Poésie allemande. 48
CHAP. XIV. Du Goût. 81
CHAP. XV. De l'Art dramatique. 86
CHAP. XVI. Des Drames de Lessing. 105
CHAP. XVII. Les Brigands, et Don Carlos de Schiller. 116
CHAP. XVIII. Walstein, et Marie Stuart. 135
CHAP. XIX. Jeanne d'Arc, et la Fiancée de Messine. 181
CHAP. XX. Guillaume Tell. 208
CHAP. XXI. Goëtz de Berlichingen, et le Comte d'Egmont. 221
CHAP. XXII. Iphigénie en Tauride, Torquato Tasso, etc. 246

Fin de la table du tome second.

93-B11761

R. W. MEYER